CONTENTS

S. Ayazbekova, *International Turkic Academy, Kazakhstan*
ARCHAEOLOGICAL MUSICAL ARTEFACTS AND PROTOGENESIS
OF THE TURKIC CIVILIZATION 3

O. Lagoda, *Kharkiv State Academy of Design and Arts, Ukraine*
GLAMOUR AS A CONCEPTUAL PRODUCT OF THE PRESENT 7

O. Lagoda, *Cherkasy State Technological University, Ukraine*
ON VIRTUALIZATION AND GLAMORIZATION OF THE MODERN SOCIETY 12

T. Lugovaya, *Odessa National Polytechnic University, Ukraine*
HISTORY AND PECULIARITIES OF PERFORMANCES OF THE EAST UKRAINIAN VERTEP THEATRES
IN THE SECOND HALF OF THE XIX CENTURY 15

S. Arefyeva, M. Asanova, *Kazan (Volga Region) Federal University, Russia*
POSTER OF THE TOTALITARIAN COUNTRIES AS THE PHENOMENON
OF THE MYTHOLOGIZED CONSCIOUSNESS 19

M. Treschalin, *Lomonosov Moscow State University, Russia*
ANALYSIS OF THE NUMBER OF FACETS OF THE ENERGY STORAGE CRYSTAL 24

M. Treschalin, *Lomonosov Moscow State University, Russia*
GENIUS AS PHENOMENON OF NATURAL GIFTEDNESS OF THE PERSON 28

CONTENTS

Аязбекова С.Ш., *Международная Тюркская академия, Казахстан*
АРХЕОЛОГИЧЕСКИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ АРТЕФАКТЫ И ПРОТОГЕНЕЗ ТЮРКСКОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ 3

Лагода О.Н., *Харьковская государственная академия дизайна и искусств*
ГЛАМУР КАК КОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ ПРОДУКТ СОВРЕМЕННОСТИ 7

Лагода О.Н., *Харьковская государственная академия дизайна и искусств*
О ВИРТУАЛИЗАЦИИ И ГЛАМУРИЗАЦИИ СОВРЕМЕННОГО ОБЩЕСТВА 12

Луговая Т.А., *Одесский национальный политехнический университет, Украина*
ИСТОРИЯ И ОСОБЕННОСТИ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ ВОСТОЧНОУКРАИНСКИХ ВЕРТЕПНЫХ ТЕАТРОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА 15

Арефьева С.М., Асанова М., *Казанский (приволжский) федеральный университет, (филиал в г. Набережные челны), Россия*
ПЛАКАТ ТОТАЛИТАРНЫХ СТРАН КАК ФЕНОМЕН МИФОЛОГИЗИРОВАННОГО СОЗНАНИЯ 19

Трещалин М.Ю., *Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Россия*
АНАЛИЗ КОЛИЧЕСТВА ГРАНЕЙ КРИСТАЛЛА-НАКОПИТЕЛЯ ЭНЕРГИИ 24

Трещалин М.Ю., *Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Россия*
ГЕНИАЛЬНОСТЬ, КАК ФЕНОМЕН ПРИРОДНОЙ ОДАРЕННОСТИ ЛИЧНОСТИ 28

ARCHAEOLOGICAL MUSICAL ARTEFACTS AND PROTOGENESIS OF THE TURKIC CIVILIZATION

S. Ayazbekova, Doctor of Philosophy, Full Professor,
Corresponding Member of the Russian Academy
of Natural sciences International Turkic Academy, Kazakhstan

The report is dedicated to the archeological musical artefacts found on the territory inhabited by the Turkic nations. The analysis of the artefacts of the Turkic musical culture allows making a conclusion concerning the protogenesis of the Turkic civilisation since the XII century BC.

Keywords: archeological artefacts, Turkic music, Turkic civilisation, history.

Conference participant,
National championship in scientific analytics

АРХЕОЛОГИЧЕСКИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ АРТЕФАКТЫ И ПРОТОГЕНЕЗ ТЮРКСКОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ

Аязбекова С.Ш., д-р филос. наук, проф., чл.-кор. Российской Академии Естествознания
Международная Тюркская академия, Казахстан

Доклад посвящен музыкальным археологическим памятникам, найденным на территории расселения тюркских народов. Анализ артефактов музыкальной культуры позволяет сделать вывод о протогенезе тюркской цивилизации с XII тыс. до н.э.

Ключевые слова: археологические памятники, тюркская музыка, тюркская цивилизация, история.

Участник конференции,
Национального первенства по научной аналитике

Digital Object Identification: _____

О распространении музыки и ее огромной значимости в жизни тюркского суперэтноса известно с самых ранних периодов тюркской цивилизации. Как одно их самых древнейших искусств, музыка прототюркских народов отражена в многочисленных археологических памятниках, ее звучание запечатлено в ритуально-танцевальных сценах наскальной живописи.

Так, к примеру, на территории Азербайджана археологами были обнаружены первые образцы флейт и свирелей без игровых отверстий, относящихся к эпохе палеолита. На скалах Гобустана найдены рисунки, относящиеся к эпохе мезолита, на которых изображены музыкальные инструменты, в том числе и существующий и поныне у многих тюркских народов саз, а также ашуг, исполняющий свое произведение на сазе и целый ансамбль сазистов.

Некоторые исследователи говорят о зарождении мугамов на территории Азербайджана в XII тыс. до н.э. Здесь же найдены изображения хороводов пляшущих фигур, позы которых напоминают народный танец «яллы».

В Гобустане был обнаружен и каменный бубен *«Гавал чалан даш»*, игра на котором сопровождала ритуальные пляски и обряды, а также многоствольные и поперечные флейты и свирели, относящиеся к раннему и позднему неолиту. На склоне горы Шушдаг, на территории древнего города Джигамыш была обнаружена глиняная посуда VI тыс. до н.э. с изображением озана, прижимающего гопуз – древний тюркский музыкальный инструмент. Свыше двух тысяч лет серебряному кольцу с выгравированной фигурой человечка, играющего на тутеке [1, 2].

Петроглифы Чатал-Гуюка в Анатолии исследователи относят к VII тыс. до н.э.; на них запечатлены танцующие охотники, в руках которых лук, маленькие барабаны и барабаны в форме диска, трещотки. Изображения кругового танца были обнаружены в пещере Ак-Чункур, Саймыл-Таш на территории современного Кыргызстана (мезолитическая эпоха), на петроглифах Ходжикента, Тамгалы, Чулака, Габаевки (Казахстан), Гачурта, Чулуута (Монголия), на побережье Байкала (Сибирь), в Кобыстане (Азербайджан).

Древние круговые танцы сохранились и до настоящего времени в якутской музыкальной культуре в стиле дэгэрэн, в котором многочисленные запевы *ohyoxaя* занимают особое место. Примечательно, что в каждом районе Якутии имеется своя отличительная напев-формула, которая повторяется всеми участниками танца. При этом запевы *ohyoxaя* преломляются в песнях других жанров *дэгэрэн ырыа,* здесь же зарождается и многоголосие [3].

Исследователи полагают, что музыкальные инструменты в руках женщин, исполняющих ритуальные танцы, воплощают в себе идею плодородия, что проявилось не только на территории проживания прототюркских народов, но и является примером конвергенции. Ученые обнаружили, что музыкальный лук был также распространен не только на территории проживания прототюркских племен, но и во многих культурах древности (в Африке, на островах Меланезии, Индии) [4].

Музыкальный лук – один из древнейших музыкальных инструментов - изображен в Кобыстане (III тысячелетие до н.э.) в руках танцующей женщины. Исследователи высказывают гипотезу, что лук, изображенный на петроглифах Чулака (Казахстан) мог бы быть прототипом казахского кыл-кобыза [5].

Изображения III–I тысячелетии до н.э. (эпоха бронзы и раннего железа) изобилуют изображениями солярных божеств, солнце-людей, солнцеликих великанов, перед которыми устраивались коллективные танцы, сопровождаемые ударными музыкальными инструментами – бубнами и погремушками. Таковы изображения танцев с участием солнце-людей комплекса Саймалы-таш в Киргизии; Ритуальный танец перед двумя солнечными великанами, запечатленный в Каньоне Тамгалы близ Алма-Аты (Казахстан).

Наскальные изображения II – I тыс. до н.э. (эпохи поздней бронзы и раннего железа) отличаются отсутствием солнцеголовых божеств; но образы танцоров и музыкантов остаются весьма распространенными (урочище Саймалы-таш в Ферганском хребте - ритуальная пляска с бубном [6]). Это время, когда у прототюрков возника-

ют новые музыкальные инструменты. Наряду с бубнами появляются изображения духовых музыкальных инструментов.

Открытие археологами в горном Алтае второго Пазырыкского кургана, датируемого V в. до н.э., дали новый источник информации о музыке и музыкальных инструментах скифского периода тюркской цивилизации. В могиле скифского вождя (а он был шаманом и обладал не только политической, но и духовной властью) был найден музыкальный инструмент, который руководитель раскопок С.И. Руденко условно назвал «скифской арфой» [7]. «Арфа» была найдена и в пятом Пазырыкском кургане, звуки которой и были Последней связью между живыми и мертвыми [8], однако дальнейшая реконструкция «скифской арфы» («скифской праскрипки») позволила В.Н. Басилову вывести общетюркскую музыкальную генеалогию, нашедшую дальнейшее воплощение в казахско-каракалпакском музыкальном инструменте кобыз, а также сделать заключение о том, что смычковые инструменты у восточноевропейских народов были переняты непосредственно от самих кочевников [9].

В пользу этой гипотезы свидетельствует и находки, относящиеся к эпохе «Гуннской империи»: смычкового инструмента, найденного в Джетысу, и наскального рисунка из отрогов Джунгарского Алатау. Оба эти артефакта напоминают современную скрипку [10].

Археологические памятники изобразительного искусства древнего Хорезма, датируемые IV-III вв. до н.э. – III-IV вв. н.э. изобилуют музыкальными сюжетами. Среди них росписи с изображениями музыкантов и музыкальных инструментов (шестиструнной малой угловой арфы, двуструнного лютневидного инструмента, двустороннего барабана в виде песочных часов и терракотовые фигурки) и терракотовые фигурки музыкантов и музыкальных инструментов (девятиструнной угловой арфой, пятиструнной кифарой, четырехструнным лютневидным инструментом и двуструнных, напоминающих дутары, инструментами). К произведениям древнехорезмийской торевтики относится и серебряное Аниковское блюдо, на котором зафиксирована сцена выноса праха священного Сиявуша, сопровождаемого семерыми музыкантами, трубящими в рога – духовые сигнальные инструменты. Исследования изображенных инструментов позволили сделать выводы о четком их делении на две основные группы: к первой из них относятся инструменты, тяготеющие по своему происхождению к южным земледельческим районам, ко второй – инструменты кочевых племен. Не случайно поэтому, исследователи полагают, что появление в Хорезме угловой арфы, пятиструнной кифары свидетельствует об общности с музыкой и музыкальными инструментами древнего Египта и народов Передней Азии, очевидны параллели двухструнных щипковых инструментов, найденных при раскопках Хорезма, с музыкальными инструментами сакских племен, проживающих на севере Средней Азии и в Приаралье, а также с казахской домброй [11].

Археологические исследования Афрасиаба обнаружили артефакты III в. до н.э.–VII в. н.э.; здесь представлено огромное количество терракотовых фигурок музыкантов, что само по себе говорит о степени распространения музыки и уважительном отношении к музыкантам в этом городище древнего Самарканда. Среди инструментов, изображенных на этих фигурках или вылепленных отдельно – короткая лютня (уд), (распространена также в этот период на территории Хорезма, Мерва и Восточного Туркестана), арфа (распространена также в Египте, в шумерской цивилизации), продольная флейта (близкая к ней встречаются, в основном, у кочевых тюркских народов – у казахов - сыбызғы, башкир - чибазга, туркмен каргы-тюйдюк, черкесов – сибизги), поперечная флейта (этот инструмент характерен и для музыкальных культур Древнего Египта, эллинистической Греции, в Индии, Китае), «барабаны-песочницы» (обнаружены также в Индии и Китае) и тарелки (Ассирия) [12].

Большой исторический интерес представляет собой статуэтка, найденная в Китае – в погребении около Сианя (VII–X вв.), на которой изображен двугорбый бактрийский верблюд с едущими на нем музыкантами. В их руках – лютня, угловая арфа и флейта [13].

Найденное в Восточном Туркестане большое количество фигурок обезьян-музыкантов подтверждает проникновение индийской музыкальной культуры в этом регионе, что совпадает с образованием здесь массива индийского населения и проникновением буддизма [14].

Несколько удивительных раскопок удалось найти казахстанскому археологу доктору исторических наук З. Самашеву за хребтом Тарбагатай в долине реки Кара-Каба Катон-Карагайского района Восточного Казахстана. Так, в 2012-2014 годы в казахстанской части Алтая возглавляемых им экспедиций были найдены раннетюркские погребения шаманов, относящиеся к эпохе ранних тюрков (V-VI века н.э.), двое из которых были трепанированы при жизни. Найденные рядом с ними струнные музыкальные инструменты (два кобыза и один пока не изученный), полное воинское снаряжение (шлем, железный нож, топорчик, колчан с наконечниками стрел, деревянный лук с костяной вставкой, сабля и плетка) свидетельствуют о том, что эти шаманы были воинами и музыкантами. Кроме того, эти археологические находки позволили исследователю прийти к выводам о том, что «во всем ареале древнетюркской культуры нет такой концентрации в одном месте музыкальных инструментов» и «здесь жил музыкальный народ» [15].

О чем могут говорить эти находки археологов?

Прежде всего, они – *свидетельство древности тюркской цивилизации*, по ним можно судить о периоде ее протогенеза, восходящего к XII тыс. до н.э. В то же время, петроглифы эпохи бронзы и железа зафиксировали музыкальные инструменты, идентичные в разных точках мира. К ним относятся музыкальные луки, барабаны и бубны. Проблема конвергенции, отчетливо прослеживаемая при анализе петроглифов в различных точках мира, может говорить о первом этапе формирования музыки народов мира как этапе возникновения культурных

универсалий. А это значит, что истоки формирования тюркской цивилизации, как и других ранних цивилизаций Востока, могут быть связаны с факторами, до настоящего времени не получившими однозначного научного обоснования. Ясно одно: в основе формирования древнейших цивилизаций могли быть факторы универсального, возможно, космологического, характера.

Сопоставление археологических источников ясно обозначают *ареал распространения и единство тюркской цивилизации*, ее сакральные точки, подтверждают историко-культурную и этногенетическую общность, имеющую в своей основе, наряду с другими составляющими, скифо-сакскую основу.

Изображения музыкальных инструментов, найденных на территории древнего Хорезма и Афрасиаба, в Китае говорят *о внутрицивилизационном и межцивилизационном взаимодействии тюркского мира,* его кочевых и оседлых традиций, о связях тюркских народов с древневосточными цивилизациями Двуречья, Египта, Передней Азии, Индии и Китая.

Найденные археологические находки изображений в петроглифах, терракотовых фигурках, росписях на предметах быта огромного количества музыкантов и музыкальных инструментов, а также захоронения музыкальных инструментов в могиле вместе с вождями и шаманами обозначают *высочайший статус музыки в тюркской цивилизации* и свидетельствуют о космогонических, сакральных и политических (как символа власти) функциях музыкального инструмента.

Артефакты выявляют и *общность музыкального инструментария*. Так, к примеру, близкими по строению и по названию «домбра» (думбыра, думбара, думрак, домбр, танбур и др.), обнаружены и сохранились инструменты у казахов, башкир, татар, узбеков, алтайцев, кыргызов, таджиков, туркменов, калмыков и других народов

Артефакты Пызырыкского кургана и находки З. Самашева подтверждают *связующую роль музыки в космоцентризме древних тюрков*, а также знание физиологии человека, медицины, бесспорное владение технологиями трепанации. Они дают также подтверждение *о тенгрианской сущности тюркской цивилизации*, о взаимосвязи феномена музыки с идеей тенгрианского бессмертия как воплощения движения души между мирами Вселенной.

Таким образом, археологические памятники позволяют сделать вывод о протогенезе тюркской цивилизации уже в XII тыс. до н.э. Конечно, дальнейшие находки могут и далее сместить вглубь веков эту историческую границу**.**

References:

1. Abdullaeva S. Pastusheskaja svirel' zvuchit v orkestrah [Shepherd pipe sounds in orchestras], Iskusstvo [Art], No. 1 (55), 2012., p. 41

2. L.S. Bretanickij, B.V. Vejmarn. Ocherki istorii i teorii izobrazitel'nyh iskusstv [Sketches of the history and theory of the fine arts]. Iskusstvo Azerbajdzhana [Art of Azerbaijan]. - 1976

3. Alekseev Je. Novoe v tradicionnyh stiljah jakutskogo muzykal'nogo fol'klora «D'IJeRJeTII YRYA» I «DJeGJeRJeN YRYA» [New elements in traditional styles of the Yakut musical folklore of "D'IJeRJeTII YRYA" and "DJeGJeRJeN YRYA"], Doklad na VII Mezhdunarodnom kongresse antropologicheskih i jetnograficheskih nauk (Moskva, avgust 1964 g.) [Report for the VII International congress of anthropological and ethnographic sciences (Moscow, August, 1964)].

4. Sadokov R.L. Tajna sladkozvuchnoj arfy: (k istoricheskomu proshlomu ischeznuvshego sredneaziatskogo muzykal'nogo instrumenta) [The secret of a sweet harp: (to the historical past of the vanished Central Asian musical instrument)], SJe. - 1970., No. 2., pp. 150–165

5. Meshkeris V.A. Naskal'noe iskusstvo v tvorchestve N.K. Reriha., Novaja Jepoha [Petroglyphic art in N.K. Roerich's works., New Epoch] (22), - 1999., Access mode: http://www.newepoch.ru/journals/22-2/meshkeris.html

6. Vyzgo T.S. Muzykal'nye instrumenty Srednej Azii [Musical instruments of Central Asia]. Istoricheskie ocherki [Historical sketches]. – Moscow, Muzyka [Music], 1980, p. 14.

7. Rudenko S.I. Kul'tura naselenija gornogo Altaja [Culture of the population of mountain Altai]. – Moscow-Leningrad., 1953., p. 324

8. D.G. Savinov. Ob obrjade pogrebenija bol'shih pazyrykskih kurganov [About the burial ceremony of the big Pazyryk barrows]. Zhrechestvo i shamanizm v skifskuju jepohu [Priesthood and Shamanism during the Scythian era]. Materialy mezhdunarodnoj konferencii [Materials of the international conference]. – Saint-Petersburg, 1996. – 111 p.

9. V.N. Basilov. «Skifskaja arfa»: drevnejshij smychkovyj instrument? ["Scythian harp": the most ancient stringed instrument?] - Sovetskaja jetnografija [Soviet ethnography], - 1991., No. 4, pp. 140-154.

10. «Letopis' ZhETYSU» ["Chronicle of ZhETYSU"]. – Almaty., «Asyl søz» baspasy, 2012., p. 51.

11. Sadokov R.L. Muzykal'nye instrumenty drevnego Horezma v pamjatnikah izobrazitel'nogo iskusstva IV-III vv. do n.je. – III-IV vv. n.je. [Musical instruments of ancient Khwarezm in monuments of the fine arts of the IV-III centuries BC – the III-IV centuries AD]. Muzyka narodov Azii i Afriki red., sost. V.S. Vinogradov [Music of the Asian and African people, V.S. Vinogradov's edition]. – Moscow, Sovetskij kompozitor [Soviet composer], 1969. – 315 pp.

12. Vyzgo T.S. Muzykal'nye instrumenty Srednej Azii [Musical instruments of Central Asia]. Istoricheskie ocherki [Historical sketches]. – Moscow, Muzyka [Music], 1980., pp. 16-27.

13. Barfield T.S. The Perilious Frontier. – Oxford., 1989., pp. 66–69. cross ref http://dx.doi.org/10.1163/187633190x01173

14. Mirzaev R. Velikij shelkovyj put': realii XXI v. [Great silk way: realities of the XXI century] – Moscow, Institut aktual'nyh mezhdunarodnyh problem Diplomaticheskoj akademii MID Rossii [Institute of actual international problems of the Diplomatic Academy of the Ministry of Foreign Affairs of the Russian Federation]. Izdatel'stvo «Nauchnaja kniga» ["Scientific Book" Publishing house], - 2005., p. 80.

15. G. Vologodskaja. Katon-Karagaj: Zagadki drevnih tjurkov [Katon-Karagay: Riddles of ancient Turkic people]. Respublikanskaja gazeta «Karavan» [Republican newspaper "Karavan"], No. 43, October 31, 2014; Kazahstanskie arheologi nashli starinnyj muzykal'nyj instrument na Altae [Kazakhstan archeologists found an ancient musical instrument in Altai]., Access mode: http://www.archaeolog.kz/index.php?option=com_content&view=article&id=198%3A2014-08-19-12-03-02&catid=6%3Anews&Itemid=2&lang=ru

Литература:

1.NАбдуллаева С. Пастушеская свирель звучит в оркестрах., Искусство., No. 1 (55), 2012. – С. 41

2. Л.С. Бретаницкий, Б.В. Веймарн. Очерки истории и теории изобразительных искусств. Искусство Азербайджана. 1976.

3. Алексеев Э. Новое в традиционных стилях якутского музыкального фольклора «ДЬИЭРЭТИИ ЫРЫА» И «ДЭГЭРЭН ЫРЫА»., Доклад на VII Международном конгрессе антропологических и этнографических наук (Москва, август 1964 г.)

4. Садоков Р.Л. Тайна сладкозвучной арфы: (к историческому прошлому исчезнувшего среднеазиатского музыкального инструмента)., СЭ. - 1970., № 2., С. 150–165.

5. Мешкерис В.А. Наскальное искусство в творчестве Н.К. Рериха., Новая Эпоха (22), 1999., Access mode: http://www.newepoch.ru/journals/22-2/meshkeris.html

6. Вызго Т.С. Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки. – Москва., Музыка, 1980., С. 14.

7. Руденко С.И. Культура населения горного Алтая. - Москва.-Ленинград., 1953., С. 324

8. Д.Г. Савинов. Об обряде погребения больших пазырыкских курганов., Жречество и шаманизм в скифскую эпоху. Материалы международной конференции. – Санкт-Петербург, 1996. – 111 с.

9. В.Н. Басилов. «Скифская арфа»: древнейший смычковый инструмент? - Советская этнография., 1991., No. 4., С. 140-154.

10. «Летопись ЖЕТЫСУ». – Алматы., «Асыл сөз» баспасы, 2012., С. 51.

11. Садоков Р.Л. Музыкальные инструменты древнего Хорезма в памятниках изобразительного искусства IV-III вв. до н.э. – III-IV вв. н.э., Музыка народов Азии и Африки / ред., сост. В.С. Виноградов. – Москва., Советский композитор, 1969. – 315 с.

12. Вызго Т.С. Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки. – Москва., Музыка, 1980. – С. 16-27.

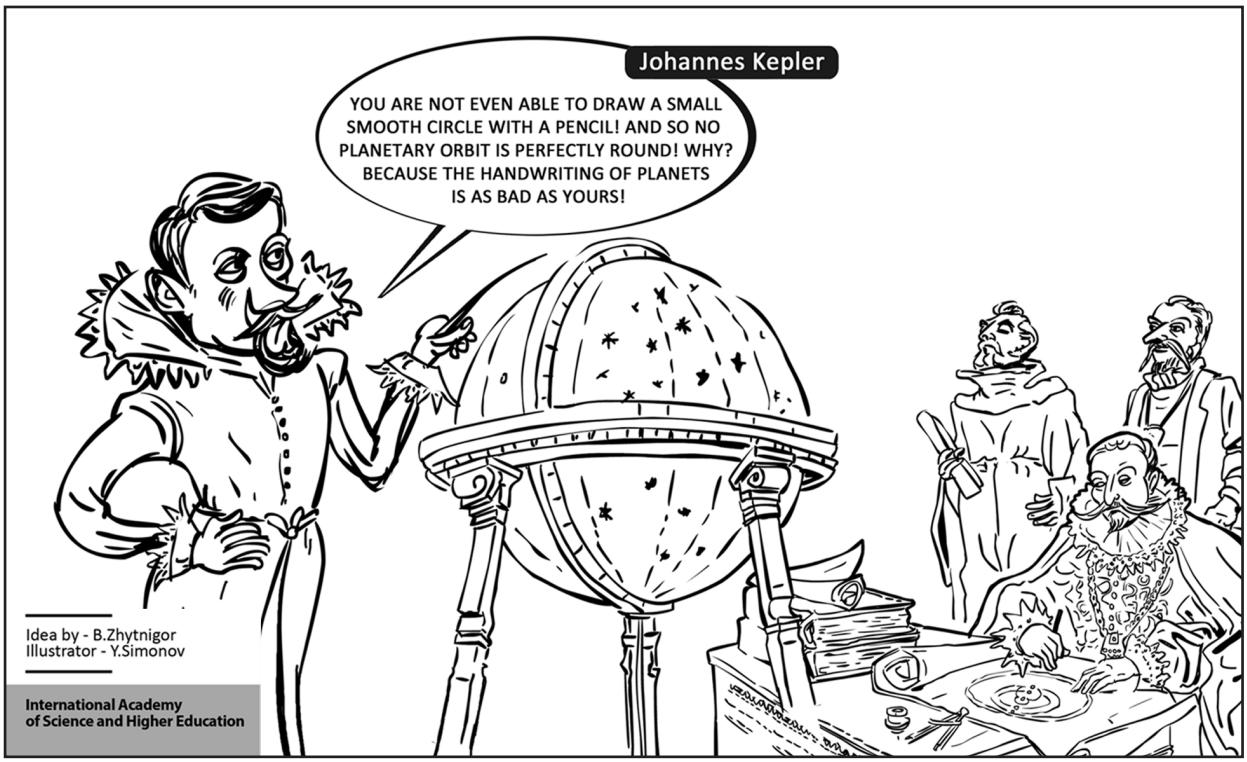
13. Barfield T.S. The Perilious Frontier. – Oxford., 1989., pp. 66–69. http://dx.doi.org/10.1163/187633190x01173

14. Мирзаев Р. Великий шелковый путь: реалии XXI в. – Москва., Институт актуальных международных проблем Дипломатической академии МИД России; Издательство «Научная книга», 2005., С. 80.

15. Г. Вологодская. Катон-Карагай: Загадки древних тюрков., Республиканская газета «Караван», No. 43 / 31 октября 2014 г.; Казахстанские археологи нашли старинный музыкальный инструмент на Алтае. - http://www.archaeolog.kz/index.php?option=com_content&view=article&id=198%3A2014-08-19-12-03-02&catid=6%3Anews&Itemid=2&lang=ru

Information about author:

Sabina Ayazbekova - Doctor of Philosophy, Full Professor, Corresponding Member of the Russian Academy of Natural sciences, International Turkic Academy; address: Kazakhstan, Astana city; e-mail: ayazbekova@mail.ru



GLAMOUR AS A CONCEPTUAL PRODUCT OF THE PRESENT

O. Lagoda, Candidate of Art Sciences, Associate Professor
Kharkiv State Academy of Design and Arts, Ukraine

The author considers glamour in the context of manifestations the most demanded by the modern science: as a cultural phenomenon, lifestyle and modern ideology, style in design and fashion, cultural and art practice. Analyzing the facets of the phenomenon, the author outlines its specific properties, social nature of functioning and conceptual aspects of manifestation, as well as the problematic issues related to this phenomenon.

Keywords: glamour, lifestyle, glamour ideology, glamour-style concept, clothes design, fashion manifestations.

Conference participant,
National championship in scientific analytics,
Open European and Asian research analytics championship

ГЛАМУР КАК КОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ ПРОДУКТ СОВРЕМЕННОСТИ

Лагода О.Н., канд. искусствоведения, доцент
Харьковская государственная академия дизайна и искусств

Автор рассматривает гламур в контексте наиболее востребованных современной наукой проявлений: как культурный феномен, стиль жизни и современную идеологию, стиль в дизайне и моде, культурно-художественную практику. Анализируя эти грани явления, очерчивает его специфические свойства, характер функционирования в социуме и концептуальные аспекты проявления, а также проблемные вопросы с этим связанные.

Ключевые слова: гламур, стиль жизни, идеология гламура, концепция гламурного стиля, дизайн одежды, модные проявления.

Участник конференции,
Национального первенства по научной аналитике,
Открытого Европейско-Азиатского первенства по научной аналитике

crossref Digital Object Identification: _____

Как социокультурный феномен гламур в современном мире является воспроизведением социальной реальности, играя важную экономическую, социальную, культурную и даже политическую роль. Его активная экспансия во все сферы жизнедеятельности человека отображает, прежде всего, переход к модернизированному постиндустриальному обществу, в котором превалирует индустрия массового производства и потребления, и культура массовых зрелищ и развлечений. Посредством рекламы формируется мобильная мировоззренческая структура современного общества и специальная, если не сказать специфическая, коммуникационная стратегия гламура. В ее основе лежит ключевая идея–концепция позиционирования, обеспечивающая не иссякающий интерес целевой аудитории и стимулирующая процессы потребления.

Термин «гламур» используется в связи с многочисленными контекстами как предмет исследования различных сфер гуманитарного знания. Однако резонансное увлечение исследованием этого явления до сих пор не увенчалось формулированием общепризнанной дефиниции. Тем не менее, устойчивые ассоциации, к которым апеллирует гламур, позволяют предположить, что само явление, независимо от его интерпретаций, есть определенным архетипом, глубоко укоренившимся в нашем сознании. Анализ существующих публикаций указывает на такие наиболее актуальные контексты изучения гламура, как: связь с миром потребления товаров и услуг; с областью определенных культурных практик – индустрией моды, стилем жизни, шоу и т.п.; с глянцевыми изданиями, с частью современной литературы, с медиа и телевидением. Как отмечает В. Зверева: «…у этого термина широкие границы понимания. Такая размытость удобна, так как позволяет ему, как емкой пустой форме, сохранять актуальность, подстраиваясь под меняющееся содержание» [1].

Исходя из этимологии слова, одни авторы связывают его со сферой грез, выстроенной в культуре вокруг процессов потребления, и очерчивают границы проявления концом XIX в. и послевоенным периодом XX в., то есть эпохой становления массового общества. Другие – пишут о гламуре, как о более узком стилистическом направлении, которое проявило себя в последние десятилетия XX – в начале XXI в. [2]. В первом случае речь идет об образе, обладающем красотой, блеском и шармом, поскольку «glamour» – это волшебство, чары, привлекательность и обаяние. Такие его характерные признаки, как: притягательная сила моды; безупречная, почти нереальная красота; физическая и сексуальная привлекательность; таинственное происхождение; выраженная экзотичность; нарочитая броскость, – указывают на то, что гламур – это своеобразная оценочная категория, опирающаяся на реальность, но созданная искусственно, существующая в особой сфере «действительности второго порядка», порождаемой и поддерживаемой СМИ [3, 63]. Иными словами гламур – это притягательный, сконструированный образ реальности, который побуждает к потреблению. И образ этот, прежде всего, визуален, а сама реальность отретуширована и представляет собой «улучшенную» версию реального человека в конкретной ситуации. Достаточно вспомнить образы, которые известны нам как прекрасные «девушки Зигфельда», модницы, так называемого, «стиля Одеон» во Франции и гламурные дивы киноиндустрии в Голливуде 1930-40-х годов (рис. 1-9). Им всем присуща утонченная изысканность, манящая сексуальность, завораживающая нереальная красота. Современные гламурные образы выстраиваются, как правило, на уже существующих, придавая им именно такие качества и формируя особый ареол вокруг них, подчеркивая тем самым собственную искусственность.

Изучение гламура как стиля и как идеологии – оформляющейся или уже сложившейся, ассоциируется, прежде всего, с яркостью и внешней легкостью бытия, противопоставленной рутине повседневной жизни. Главные черты – светскость, успешность и демонстративная праздность в истории гламурных персонажей повествуют не о тяготах зарабатывания денег, а об их увлекательной трате. Сверхблагополучие рассматривается как неотъемлемая составляющая гламурного стиля жизни, что повсеместно демонстри-

рует яркая реклама, визуализирующая все те же характерные качества успешной и беззаботной жизни в роскоши. Гламур как стиль не поддается определению – это некая аура, под влиянием которой формируются и реализуются особые потребительские ценности. Основная идея рекламы гламурной жизни, наделяемая исключительной ценностью, – это вечное счастье, красота, молодость, здоровье, успешность, любовь, принадлежность к желанной социальной группе, которых можно достичь при помощи покупки соответствующего товара или услуги. Благодаря этому гламур беспрестанно поощряет потребление.

Важно, что идеология гламура – это не идеология потребления, но его важная составляющая часть. Используя рекламу, потребление придает дополнительный импульс распространению гламура. Яркие цвета, чувственная атмосфера, экзотическое убранство и театрализованная экстравагантность – все эти приемы призваны перенести покупателей в фантастическую страну грез, где товары символизируют ценности, являющиеся одновременно и воображаемыми, и утилитарными. Обыкновенные товары наполняются ассоциациями с роскошью и богатством, становясь желанными для потребителей [3, 77]. «Доступная роскошь» способствует идентификации, создавая иллюзию реализованных желаний и позволяя продавать товары по завышенным ценам. Профанированные представления об истинности гламурных образов и гламурного стиля жизни преподносят«фальшивое» как «настоящее», создавая таинственные мифы, искушающие потребителя и очаровывающие его своей искусной «искренностью» и «неподдельностью». Реклама акцентирует внимание на современности и визуальных эффектах преобразований, используя приемы, восторгающие честолюбцев из среднего класса и разжигая зависть, которая, как известно, необходимое условие существования гламура вообще [4, 137].

Мода и светская жизнь являются пространством гламура, в котором богема, занятая в сфере производства и сбыта гламурных образов, обязана иметь определенный уровень материальной обеспеченности. Стиль гламурной жизни иерархичен и претендует на потребление товаров ведущих брендов, поощряет труднодоступность, посвящение в науку сочетания лейблов для «избранных». В то же время, гламур вовлекает в свою игру другие социальные слои. И, если верхушка этой пирамиды доступна для немногих, то на причастность к ее основанию может претендовать практически каждый. В этом смысле, считает Д. Иванов – автор оригинальной концепции общества начала XXI в., объясняющей тенденции в экономике, политике, науке, – гламур, или коротко глэм (glam), задает универсальную, фундаментальную логику деятельности, формируя глэм-капитализм – новую версию капитализма, предполагающую набор установок идеологического свойства [5].

Гламурные люди создают причудливые образы поп-аристократии с ее легко опознаваемыми и простыми для тиражирования знаками «людей большого света», для которых: ценно не то, что требует усилия или знаний, а то, что «можно себе позволить» (причуды, капризы, подчеркнутый нарциссизм). Психологи считают, что человеку гламурному – существу пассионарному, как и его стилю жизни, свойственна мода на такие черты характера как спонтанность, непредсказуемость, высокомерие, переменчивость, дерзость, изнеженное бунтарство. В целом же, гламур отдает предпочтение поверхностным, несложным вещам и действиям, что отличает его от других известных истории течений в культуре, отдававших предпочтение изысканности и «волшебству» облика. К примеру, денди тяготели к усложненным правилам и формам одежды с чрезвычайно продуманной и закрытой системой значений. Принципиальное отличие состоит в том, что дендизм не был ориентирован на широкий коммерческий спрос. Он предполагал изобретение «нового», поиск которого всегда выражался в неожиданной форме для выражения конкретного содержания. Гламур же ориентирован на труднодоступные, но массово воспроизводимые образцы. Совершенство облика человека гламурного необходимо ради соответствия избранной модели – своеобразной формуле, которая присутствует в самом устройстве гламура. По этой простой причине критики гламура обычно отмечают «стертость индивидуальности» на общем фоне «стилистической выверенности». «Сопротивление гламура усилию, глубине, уникальности заставляет рассматривать его как особый культ поверхностности, предпочтение доведенной до совершенства оболочки…, той формы, которая часто не предполагает обязательную связь с содержанием» [1]. Из этого делаем вывод о том, что гламур не только архетипичен, но и стереотипен. Доказательством этому служит значительное количество однотипных глянцевых журналов, подчиненных логике гламурного рекламного образа, шоу и прочих программ, целых проектов и т.п.

Достаточно четко прослеживается тенденция последовательного отказа от содержательных и познавательных проектов, прямо связанная с затратами на производство периодических изданий или же телевизионных передач. На разных каналах транслируются поп-концерты, реалити-шоу, передачи из жизни медиа-персонажей, рейтинги светской хроники со схожей гламурной стилистикой и составом участников. В таком же ключе «клонируются» телесериалы, в которых гламурные звезды выступают как зрелищный и «ходовой товар». Оказывается, гламур удобен как официальный культурный язык и позволяет конструировать образ мира, где нет проблем, и не требуется ни к чему прилагать усилий. Он дает возможность создавать бесчисленное множество вариантов репрезентации успешной жизни, формируя в СМИ соответствующие культурные штампы и клише гламурных персонажей, через которые распознается.

Его концепт (содержание, идеология, формат) состоит именно в этом. В исследовательской среде формат, в рамках которого гламур находит свое выражение, обычно характеризуется посредством метафорических сравнений, к примеру «буржуазный гламур» противопоставляют «радикальному», который сродни «пощечине общественному вкусу». Последний

конструируется на тактиках эпатажа и призван шокировать, демонстрируя презрение ко всему обыденному и обычному. В образах радикального гламура доминируют: самолюбование в проявлении негативных чувств и эмоций; провоцирующее поведение, способное вызывать раздражение; нарочитость и даже вульгарность внешних проявлений в облике, размывающих границы гламура и трэша (англ. trash – мусор, хлам). Однако эти образы эстетизируются настолько, что завораживают своей отталкивающей красотой, а в среде современной инертной публики приобретают статус «идеального героя». Довольно часто их используют также в рекламе с присущими характеристиками агрессивности в отношении к миру и гротескной привлекательностью.

В отличие от «радикального», массовый (или «мейнстримовый») гламур упивается самим процессом потребления. Он просто благополучен, часто без ауры и магии, присущихему в начале XX века. Во внешних проявлениях, оба направления часто лишены как изысканности художественных решений, так и интеллектуального блеска или новизны.

Стиль гламур функционирует как пространство, границы которого достаточно подвижны и нейтральны по своей сути, но потенциал удовлетворения существующих в социуме запросов имеет и достоинства, и недостатки, балансируя между высоким и низменным, агрессивным и инертным, изысканным и вульгарным. Определенная проблема возникает в связи с присущей гламуру прагматичностью, благодаря которой он способен «поглощать» практически любые вещи и «возвращать» их уже иными, заключенными в удобную для покупателя глянцевую упаковку. Особо «не заморачиваясь», он также поглощает самые критические выпады в свой адрес и «отрыгивает»их уже «огламуренными» и приемлемыми для любой протестной аудитории. В таком формате о нем говорят как об антигламуре, что мало меняет смысл концептуальных проявлений гламурной стилистики. В каждом из форматов – это посыл, message – своеобразный информационный блок о мотивации, требованиях к стилизации внешности под определенное концептуальное наполнение. Способы реализации (т.е. потребления) такой информации возможны в различных жанровых и стилевых вариантах. Главным условием остается простота и непринужденность смысла, сюжета, контекста, легкость его восприятия. Благодаря этому в практике рекламы гламурного стиля уже определены излюбленные способы презентаций, реализуемые в Fashion-story посредством фотографий, клипов, видеороликов, дефиле и т.п. Их общие отличительные черты – это фрагментарность, монтаж, акцент на деталях и крупных планах и, безусловно, архетипичные, выхолощенные образы преображенной действительности. Это как картинка в калейдоскопе – ярко, броско, завораживающе…и каждый раз – по-новому, …но из одних и тех же «ингредиентов».

Важно, что коммуникация, реализуемая в рамках гламурного формата, всегда рассчитана на узкую группу «посвященных». Ощущение исключительности усиливается тем, что одни и те же образы присутствуют в сериалах, рекламе, в витринах и шоу. Эта тенденция усиливается благодаря глянцу, в котором визуальные тексты считываются однозначно. Преобладание стилистики информационного развлечения, которая используется для создания и поддержания гламурных образов, способствует формированию готовых формул их кодирования. В эти формулы включены и конкретные ассортиментные группы одежды, их формы, крой и конструкции, используемые материалы, аксессуары и декоративные элементы, украшения, а также прически, макияжи концепция восприятия человеческого тела. Благодаря этому гламур все чаще описывают как стиль в модной индустрии. А дизайнеры используют определенный набор констант этого стиля с целью создания самых разнообразных образов модного костюма. Но возникает определенный диссонанс: ведь костюм как оболочка не всегда соответствует наполнению. Вещь может быть по указанным выше признакам сама по себе гламурной, но не восприниматься таковой, если использующий ее человек априори – не гламурен! Это предопределяет тактику не только потребления, которое автоматически направлено на унификацию форм реализации концепта гламур, но и на коммуникацию, отвечающую за гламурность содержания.

1

2

3

Рис. 1-3. «Девушки Зигфельда»: МирнаДарби, Рут Петерсон, Фанни Брайс. 1920-30 гг.

Рис. 4. «Девушки Зигфельда» - сестры-близнецы Долли. 1920-е гг.

Рис. 5. Модели в стиле Одеон. Париж. 1920-е гг.

Рис. 6. Марлен Дитрих – гламурная дива Голливуда. 1920-е гг.

Рис. 7. Джин Харлоу - гламурная дива Голливуда. 1920-30-е гг.

Рис. 8. Лана Тернер - гламурная дива Голливуда. 1930-40-е гг.

Рис. 9. Грета Гарбо - гламурная дива Голливуда. 1940-е гг.

Все проблемные вопросы по тематике гламура, высветленные выше, взаимосвязаны. Это подчеркивает необходимость его комплексного и системного изучения с целью установления реальных связей достаточно ограниченного набора констант его внешних проявлений и содержательных коннотаций концептуального наполнения. Одно ясно точно: гламур в современных социокультурных условиях выражает стремление человека к новой повседневной норме, что позволяет рассматривать его как потенциальный источник ориентиров и ценностей в безальтернативной всеобъемлющей среде.

References:

1. Zvereva V. Pozyvnye glamura. Glamur: kul'turnaja jekspansija ili novaja ideologija? [Call signs of the glamour. Glamour: cultural expansion or new ideology?]. [Online resource] Access mode: http://kinoart.ru/archive/2006/11/n11-article3

2. Babenko N. Strasti po glamuru (o slove i javlenii) [Passions for glamour (about the word and the phenomenon)]. [Online resource] Access mode: http://cyberleninka.ru/article/n/strasti-po-glamuru-o-slove-i-yavlenii

3. Fashion-biznes: teorija, praktika, fenomen [The Fashion-business: theory, practice, phenomenon]., pod red. N. Uajt i J. Griffitsa; per. s angl. A.N. Poplavskaja; nauch. red. A.V. Popova [under the editorship of N. White and J. Griffits; translated from English by A.N. Poplavskaya; scientific edition by A.V. Popov]. – Minsk,, Grevcov Publisher, 2008. – 272 p.

4. Gandl S. Glamur. Stiven Gandl; per. s angl. pod.red. A. Krasnikovoj [Glamour. Translated from English under the editorship of. A. Krasnikova]. – Moscow., Novoe literaturnoe obrazovanie [New literary education], 2011. – 384 p.

5. Ivanov D.V. Glєm-kapitalizm [Glam-capitalism]. D.V. Ivanov. – St. Petersburg., Peterburgskoe Vostokovedenie [St. Petersburg Oriental studies], 2008. – 176 p.

6. Laskina E. Glamur, ili zolotoj vek Gollivuda [Glamour or the Golden Age of Hollywood]. [Online resource] Access mode: http://www.casual-info.ru/moda/wardrobe/168/1418

Литература:

1. Зверева В. Позывные гламура. Гламур: культурная экспансия или новая идеология? [Эл. ресурс] / Режим доступа: http://kinoart.ru/archive/2006/11/n11-article3

2. Бабенко Н. Страсти по гламу-

ру (о слове и явлении) [Эл. ресурс] / Режим доступа: http://cyberleninka.ru/article/n/strasti-po-glamuru-o-slove-i-yavlenii

3. Fashion-бизнес: теория, практика, феномен / под ред. Н. Уайт и Й. Гриффитса; пер. с англ. А.Н. Поплавская; науч. ред. А.В. Попова. – Минск: Гревцов Паблишер, 2008. – 272 с.

4. Гандл С. Гламур / Стивен Гандл; пер. с англ. под.ред. А. Красниковой. – М.: Новое литературное образование, 2011. – 384 с. : ил.

5. Иванов Д.В. Глєм-капитализм / Д.В. Иванов. – СПб.: Петербургское Востоковедение, 2008. – 176 с.

6. Ласкина Е. Гламур, или золотой век Голливуда [Эл. ресурс] / Режим доступа: http://www.casual-info.ru/moda/wardrobe/168/1418

Information about author:

Oksana Lagoda - Candidate of Art Sciences, Associate Professor, Cherkassy State Technological University, address: Ukraine, Cherkasy city; e-mail: lagoda_oxana@mail.ru

WORLD RESEARCH ANALYTICS FEDERATION

Research Analytics Federations of various countries and continents, as well as the World Research Analytics Federation are public associations created for geographic and status consolidation of the GISAP participants, representation and protection of their collective interests, organization of communications between National Research Analytics Federations and between members of the GISAP.

Federations are formed at the initiative or with the assistance of official partners of the IASHE - Federations Administrators.

Federations do not have the status of legal entities and do not require state registration. They acquire official status when the IASHE registers a corresponding application of an Administrator and not less than 10 members (founders) of a federation and its Statute or Regulations adopted by the founders.

If you wish to know more, please visit: http://gisap.eu

ON VIRTUALIZATION AND GLAMORIZATION OF THE MODERN SOCIETY

O. Lagoda, Candidate of Art Sciences, Associate Professor,
Doctoral Candidate
Cherkasy State Technological University, Ukraine

Glamour as a phenomenon, lifestyle and aesthetic norm draws the increasing attention. It is associated primarily with the fashion industry. A material object, person, a public place or an event can be called glamorous. Thus, there are certain difficulties in defining the boundaries of the concept. According to the author, in today's world the most pressing is the relationship between glamor and communications, glamor and virtualization of the society. This relationship may explain many aspects and characteristics of the phenomena mentioned in their interaction.

Keywords: glamor, glamorization, information society, communication, virtualization.

Conference participant,
National championship in scientific analytics,
Open European and Asian research analytics championship

О ВИРТУАЛИЗАЦИИ И ГЛАМУРИЗАЦИИ СОВРЕМЕННОГО ОБЩЕСТВА

Лагода О.Н., канд. искусствоведения, доцент, докторант
Харьковская государственная академия
дизайна и искусств

Гламур как явление, стиль жизни, эстетическая норма обращает на себя все большее внимание. Он ассоциируется, прежде всего, с индустрией моды. Гламурным может быть назван материальный объект, человек, публичное место или событие. Таким образом возникают определенные трудности в определении границ этого понятия. Наиболее актуальным, по мнению автора, в условиях современности является взаимосвязь гламура и коммуникаций, гламура и виртуализации общества. Эта связь может объяснить многие аспекты и характеристики упомянутых явлений в их взаимодействии.

Ключевые слова: гламур, гламуризация, информационное общество, коммуникация, виртуализация.

Участник конференции,
Национального первенства по научной аналитике,
Открытого Европейско-Азиатского первенства по научной аналитике

crossref Digital Object Identification: _____-

Изменения современного мира стремительны и, безусловно, влияют на отношение людей к событиям, вещам и привычному укладу жизни. Переход от реальности взаимодействия ссуществующими физическими объектами и процессами к реальности виртуальной – например, к покупкам в интернете, общению, прогулкам по городам и музеям мира, обучению онлайн, – приводит к тому, что человек имеет дело с имитацией, с изображением, образом вещей вмоделируемыхпроцессах. И если в эпоху модерна человек жил в социальной реальности и общался с конкретными людьми, тов мире постмодерна, в эпоху виртуальной реальности, общаясь с образами, человекобразами живет. Так происходит глобальная трансформация всех сфер его жизни и переход в виртуальную реальность. Наиболее ярко это можно проследить на процессах распространения информации.

ВXX в.формирование информационного общества предсказывали многие мыслители, подразумевая под этим общее увеличениеобъема знанийв информационных потоках. Но, современные медиа, интернет, телевидение, радио новых знаний не создают.Между тем,многократно тиражируя и транслируя то, что однажды кем-то уже было создано, организовываютвсевозможныекоммуникации. Таким образом, человек, участвующий в большем количестве коммуникаций, является более осведомленным. Соответственно, он более подвержен процессам виртуализации. Сложно однозначно дать этому позитивную или женегативную оценку. Этотновый виток развития человечества, основанный на коммуникации / вирт уализации,заслуживает пристального внимания и изучения. Для автора он интересен в том смысле, что дизайн в современной индустрии моды, создание одежды и ее репрезентация дизайнерскими брендами, а также способы распространения и потребления достаточно показательно демонстрируют описанный выше процесс. Более того, в моде (как, впрочем, и в других сферах) коммуникация / виртуализация, как закономерный процесс современности, имеет свое логическое продолжение в тотальной гламуризации (или же дегламуризации, что в принципе одно и то же).

Еще в 2000 году Д. Ивановиздал книгу, в которой рассматривает через призму виртуализации жизнедеятельность человека в сфере политики, социальной сферы, искусства, торговли, общения и обучения и, естественно, потребления – как вещей, так и информации [1]. Она о том, как традиционное общество с характерным для него кустарным производством под влиянием научно-технического и технологического прогресса постепенно стало обществом массового производства, массовой торговли и потребления. Указывая на то, что эти изменения сопровождались ростом материального производства, превращением природы в источник ресурсов и наращиванием технических мощностей, исследователь показывает,что, именно это привело людей на путь овеществления. Так, в XIX – первой половине XX вв. считалось, что именно в обладаниивещами смысл жизни:в их приобретении, сохранении, накапливании как символов престижности. Таким образом, в обществе формировалась своеобразная вещевая классовость и соответствующие ей стили жизни. Гламур, пожалуй, стал одним из наиболее выразительных стилей жизни с яркой репутацией и визуально выразительной внешностью кинодив. Элитный, утонченно элегантный и изысканный он пережил сращивание с киноиндустрией, модой и шоубизнесом. Бесконечные мутации и интерпретации этого стиля влияли на развитие индустрий развлечения, на появление новых измерений социальной стратификации не только формируя, но и отображая «новое» аристократическое мировоззрение.

Переход во второй половине XX в. кпостмодернистскому обществу сопровождался ростом потребления, то есть сверхпотреблением. На рынке появилось значительное количество

функционально однотипныхтоваров, разница между которыми заключалась лишь в дизайне. Поскольку для людей эпохи постмодерна обладание вещами оставалось столь же значимым, как и для людей эпохи модерна,модные бренды в стремлении выделиться, внести элемент индивидуальности в общую массу подобных между собой товаров, создавали конкурентные образцы. И главный message созданных вещей претерпевал значительные изменения. С помощью вещей человек формирует свой образ и транслирует его окружающим. Д. Иванов подчеркивает: «Чтобы понять, что такое информация и почему она играет такую роль в современную эпоху, нужно четко различать сообщение (или послание), интерпретацию (или восприятие) и коммуникацию. Сообщение (message) – это «вещь», то есть передаваемый продукт интеллектуальной деятельности человека; интерпретация – это «мысль», то есть приобретаемое знание; коммуникация – это лишь операция передачи, трансляции» [1, с. 11]. Однако в современном обществеименно эта операция «трансляции», по мнению ученого, является определяющим и доминирующим звеном в триаде «сообщение-коммуникация-интерпретация». Не сложно предположить, что именно в этом «месте»произрастает гламур в его современном, изменившемся в контексте социокультурных перемен обличье. О гламуре и гламуризации была предыдущая публикация автора[2], указывающая на то, что образ человека первичен, а пути его достижения – вторичны. А Д. Иванов настаивает на том, что востребованность определяется не столько качеством и функциональностью вещи,сколько социальным статусом компании ее производителя и потребителя. Приходит время фетишей.

Привлекательный образ владельца вещи обычно формирует реклама. Он важен, а все остальное – его реальные качества, особенности производства и т.п. – теряют свое значение. Исключительная приоритетность рекламы в создании образа самого товара и фирмы производителя, способа реализации вещи и внедрения образа ее обладателя становятся точкой отчета и основой процесса виртуализации. Комплексный подход к организации рекламы – это основополагающее звено в цепочке «производство-товар-потребитель». Таким образом, производятся не вещи, а их образы, которые должны быть привлекательны для потребителя, то есть востребованы. Собственно, в этом Д. Иванов видит своеобразие уникальных процессов гламуризации, которые есть следствием виртуализации общества.Об этом вторая книга ученого, изданная в 2008 году [3]. Когда читаешь ее впервые, сознание противится восприятию таких вещей, как: глэм-индустрия, гламуроемкость или же гламурно-промышленный комплекс. Однако, вдумчивый анализ стратегий ведущих фирм, ориентированных на создание модельного ряда – коллекции или же серии функционально одинаковых-моделей, различающихся аксессуарами, главное назначение которых в том, чтобы стать информационным поводом, тоесть создать возможность формирования рекламного имиджа, посыл к определенным ценностям, культивируемым всознании потребителей, понимаешь, что такой модельный ряд – это искусная симуляция, то есть гламур в чистом виде.

С помощью массмедиа гламур превращается в универсальную эстетическую характеристику общества начала XXI в., а гламурными теперь могут быть и бизнес-стратегия, и технология, и политика, и даже научная идея. Виртуализация становится замещением реальности ее симуляцией, то есть образом реальности.И когда она становится обыденным явлением, когда «конкуренция образов предельно интенсивна, а интенсивное настоящее не оставляет времени прошлому и будущему, тогда образы делаются максимально броскими и максимально упрощаются. Вот тут-то гламур с характерными для него яркостью и простотой (прямолинейностью, непосредственностью, однозначностью) и становится «не по-детски» значимым и универсальным феноменом». К слову, индустрия моды очевидно одной из первых научилась использовать этот потенциал явления, которое, имея давнюю историю, приобрело черты «глобального» и «тотального» уже в наше время [4]. В чем же состоит гламуризация и как ее определить в условиях современного виртуального общества.

Общая теория гламура в изложении Д. Иванова описывает гламур как «жизнь в мире «большой пятерки» (роскоши, экзотики, эротики, розового, блондинистого) и «горячей десятки» (номинаций, топ-листов, хит-парадов и т. п.)».Специфичность мира живущих в гламуре людей заключается в том, что появление и существование вещей, других людей, идей в этом мире определяется их принадлежностью к «большой пятерке» и их ролью в упорядочении мирового хаоса силой «горячей десятки». Однако важно понимать, что, к примеру, смысл роскоши состоит не в дорогостоящих предметах самих по себе, а в потреблении, которое выходит за пределы функциональности. Экзотика – это скорее быт за пределами обыденности, а не традиционно предполагаемая аутентичность природы и обычаи далеких стран. В понимание эротики вписывается не просто сексуальность в массовой культуре, а интенсивное нагнетание такой сексуальности как «нечеловеческой» или «сверхчеловеческой». Ее измерений может быть бесконечное множество. Очень интересен в общей теории гламура Д. Иванова тезис о «розовом», который относят не только к этому конкретному цвету или же любому яркому и насыщенному (голубой, красный, золотистый и т.п.). Под ним следует понимать «радикальное цветовое решение проблемы», как, к примеру, идеологию «цветной» революции, традиционно-неизменный цвет известного дизайнера.

Квинтэссенция (от лат. quintaessentia - пятая сущность) гламура, по Д. Иванову, –это блондинистое, что означает не просто цвет волос, а «управляемую внешность, управляющую сознанием».Примерами могут служить и наращиваемые ногти, и облик популярной фотомодели, и пластика, изменившая внешность публичного человека как рецепт жизненного успеха, презентуемый в глянцевом журнале. «Полный гламур» возникает тогда, когда пять глэм-субстанций соединяются в одном феномене. Внимание! Не эту ли цель от сезона к

сезону преследуют дизайнеры модных домов, редакторы модных журналов, представители светских тусовок и им подобные. Их желания очевидны. Они формируют спрос, социальный заказ, стремление присоединиться к которому транслируют различные информационные ресурсы и каналы коммуникации, а миллионы потенциальных потребителей выказывают желание присоединиться к ним хотя бы виртуально. Так происходит превращение гламура из стиля жизни и эстетической формы в логику производства товаров и создания организационных структур. Очевидно, об этом и о возможных последствиях описанных процессов третья книга Д. Иванова, вышедшая уже в 2015 году [5].

Из всего изложенного выше можно делать разные выводы, но очевидным становится следующее: в XXI веке гламур приобретает новые черты и значения, обусловленные изменениями социокультурной, экономической, политической и идеологической канвы развития общества. Продолжая в узком смысле оставаться одной из форм, определяющих стиль жизни определенной группы людей, или же критерием эстетической оценки вещей (стилевые черты в дизайне), процессов, людей, ориентированных на сверх потребление, а также специфическим приемом производства образов в профессиональной среде индустрии моды, гламур тесно связан с процессами коммуникации и виртуализации общества.

Являясь следствием виртуализации, он приобретает характеристики тотального и глобального, демонстрирует определенный набор констант (пять глэм-субстанций) и принципов, создающих устойчивые представления о нем как об универсальном феномене современности. Процессы гламуризации становятся всеобъемлющими и требуют углубленного изучения и обоснования.

References:

1. Ivanov D.V. Virtualizacija obshhestva [Virtualization of the society], D.V. Ivanov. – St. Petersburg., «Peterburgskoe vostokovedenie» [“St. Petersburg oriental studies”], 2000. – 96 p.

2. Lagoda O.M. Glamur kak konceptual’nyj produkt sovremennosti [Glamour as a conceptual product of the present]. World-outlook aspects of development of the Historical process and the spiritual culture formation., Peer-reviewed materials digest (collective monograph) published following the results of the XCVIII International Research and Practice Conference and I stage of the Championship in Art History, History, Philosophy, Culturology, physical culture and sports., - London., Published by LASHE, 2015., pp. 13-16.

3. Ivanov D.V. Gljem-kapitalizm [Glam-capitalism]. D.V. Ivanov. – St. Petersburg., «Peterburgskoe vostokovedenie» [“St. Petersburg oriental studies”], 2008. – 176 p.

4. Satarova E.V. Glamur i moda [Gamour and fashion]. E.V. Satarova., Kaspijskij region: politika, jekonomika, kul’tura [Caspian region: politics, economy, culture]. – 2010., No. 2 (23)., pp. 116-121.

5. Ivanov D.V. Gljem-kapitalizm. Mir brendov, trendov i trjesha [Glam-capitalism. The world of brands, trends and trash]. D.V. Ivanov. – SPb., Strata, 2015. – 138 p.

Литература:

1. Иванов Д.В. Виртуализация общества., Д.В. Иванов. – СПб., «Петербургское востоковедение», 2000. – 96 с.

2. Лагода О.М. Гламур как концептуальный продукт современности., World-outlook aspects of development of the Historical process and the spiritual culture formation., Peer-reviewed materials digest (collective monograph) published following the results of the XCVIII International Research and Practice Conference and I stage of the Championship in Art History, History, Philosophy, Culturology, physical culture and sports., London., Published by LASHE, 2015., pp. 13-16.

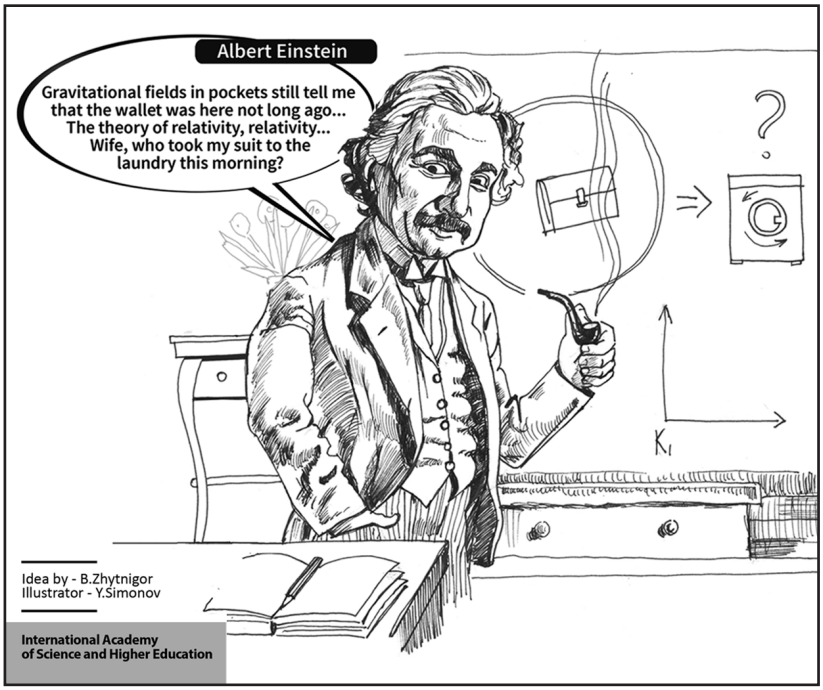
3. Иванов Д.В. Глэм-капитализм., Д.В. Иванов. – СПб., «Петербургское востоковедение», 2008. – 176 с.

4. Сатарова Е.В. Гламур и мода., Е.В. Сатарова., Каспийский регион: политика, экономика, культура. – 2010., № 2 (23)., С. 116-121.

5. Иванов Д.В. Глэм-капитализм. Мир брендов, трендов и трэша…, Д.В. Иванов. – СПб., Страта, 2015. – 138 с.

Information about author:

Oksana Lagoda - Candidate of Art Sciences, Associate Professor, Doctoral Candidate, Cherkassy State Technological University, address: Ukraine, Cherkasy city; e-mail: lagoda_oxana@mail.ru



УДК: 792.97(477)

HISTORY AND PECULIARITIES OF PERFORMANCES OF THE EAST UKRAINIAN VERTEP THEATRES IN THE SECOND HALF OF THE XIX CENTURY

T. Lugovaya, Candidate of Art Sciences, Associate Professor
of Document Science and Information Activities
Odessa National Polytechnic University, Ukraine

The author analyzes the peculiarities of performances of the East Ukrainian doll vertep theatres of the second half of the XIX century. The history of emergence and existence of the vertep performances is described. Their evolution depending on new cultural and historical conditions is demonstrated.

Keywords: vertep theater, evolution, sacral, exoteric.

Conference participant,
National championship in scientific analytics,
Open European and Asian research analytics championship

УДК: 792.97(477)

ИСТОРИЯ И ОСОБЕННОСТИ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ ВОСТОЧНОУКРАИНСКИХ ВЕРТЕПНЫХ ТЕАТРОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Луговая Т.А., канд. искусствоведения, доцент, доцент кафедры
документоведения и информационной деятельности
Одесский национальный политехнический университет, Украина

В статье анализируются особенности представлений восточно-украинских кукольных вертепов второй половины XIX века. Описана история возникновения и бытования вертепных представлений, показана их эволюция в зависимости от новых культурно-исторических условий.

Ключевые слова: вертепный театр, эволюция, сакральное, профанное.

Участник конференции,
Национального первенства по научной аналитике,
Открытого Европейско-Азиатского первенства по научной аналитике

Digital Object Identification: _____

XIX век, в пределах одного из своих культурных направлений - романтизма, принес понимание самоценности человеческой личности и национальных культур, это сказалось на небывалом увлечении фольклором. Историю театра, в том числе и народного, исследуют выдающиеся ученые: П.П. Пекарский, М.С. Тихонравов, О.И. Веселовский, П.Й. Морозов, П.Г. Житецкий, В.М. Перетц. Именно на этот период приходятся большинство исследований вертепа. Активизацией внимания к вертепу особо отмечены 80-е годы XIX в.: о нем пишут такие исследователи, как: М.И. Петров, П.Г. Житецкий, М.П. Драгоманов, О. Пчилка и другие. Вертеп второй половины XIX века представлен текстами М. Чалого (Новгород-Северский, запись 1874 г.), О. Селиванова (Купянский, запись 1880 г.) и Ю. Жалковского (Батуринский, к. XIX).

О Новгород-Северском вертепе сообщил в 1889 году М.К. Чалый [8, 23-40]. Он вспоминал, что видел вертепное представление еще в детстве и оно произвело на него очень сильное впечатление. Товарищ М.К. Чалого А.Ф. Слищенко рассказал ему, что в Новгород-Северске вертеп впервые появился в конце XVIII ст. под дирекцией диакона Фотиева, который вместе со своим братом пономарем и дворянином Богуславским впервые ознакомили сограждан с этим “чрезвычайным зрелищем” [8, 27]. Во времена, описываемым М.К.Чалим, вертепниками были Афанасий Слищенко и Максим Постарнак. Собственно действо записал в 1874 году сын Слищенко Александр.

Домик Новгород-Северского вертепа был двухэтажный. Наверху находились два балкона, на которых в антракте появлялись воины Ирода с мечами и копьями. Сцена отделялась от зрителей забором (балясником). Внешне домик был зеленым, внутри - оклеен обоями, а колонны и карнизы были позолочены сусальным золотом. На каждом ярусе сцены находились двери для выхода кукол. Пол сцены был в заячьей меху, скрывавшем от зрителей ходы для кукол. Вертеп изготовил столяр Потапчук, он же делал и деревянные куклы, а сосед Лукьян Ерченко, по указанию антрепренеров, обшивал их [8, 27].

Вертеп возили по городу на санках. Актеры выбирали богатый дом, останавливались у ворот, посылали к хозяину “герольда”, который, войдя в комнату, полную гостей, спрашивал разрешения “вертеп пустить”, и возвращался с радостной вестью о грядущем заработке (представления приносили значительные деньги: за игру брали “два рубля ассигнациями”, или по рублю с богатых хозяев [243, 27-28]). Вертеп торжественно вносили в комнату и ставили в проходных дверях между двумя комнатами, или в углу горницы на двух стульях. Пустое пространство за вертепом, где находились певцы и музыканты, завешивали, чтобы зрители видели лишь то, что происходило на сцене. Во время представления звучала "троистая музыка", - ее выполняли «Бузука-отец на контрабасе, Бузука-сын - первая скрипка, и Трясобород – вторая» [8, 27-28].

Спектакль Новгород-Северского вертепа имел свои особенности. В отличие от всех других восточноукраинских вертепов, персонажи Святого Семейства здесь двигались, представляя побег в Египет, Иосиф мог очень лаконично говорить. Здесь отсутствовали традиционные диалоги пастухов, сцены с Иродом не только игрались во втором действии (в других вертепах Ирод действовал в первой части представления на нижнем этаже), но и отделяли от сцены встречи с волхвами, которую не показывали, а пели. Именно в этом вертепе библейское действие наиболее четко отделялось от светского, совпадая с актами представления.

В спектакле отразились и характерные черты своего времени. Так, на нижнем этаже танцевали семь пар в современных костюмах. Действовали и такие персонажи, как Хома и Служивый. Хома как бытовой тип не был новым, а появился в спектакле

в результате фольклорной вариации на местную тему. Так, М.К. Чалый вспоминал, что любимым местным развлечением во время рождественских праздников были “рассказы о различных происшествиях из области суеверий народных”, как быль о приключениях пьяненького Фомы Темного [8, 23]. А вот фигура Служивого была для вертепа инновацией: он “былъ бомбандиромъ - пушки качалъ, колеса мазалъ, заслужилъ себh санъ господина прахвоста” [9, 38], его жена - госпожа Хвеська - не желала платить налоги. Вообще эта пара напоминала Сокиринских Москаля и Дарью Ивановну, которые целовались и танцевали.

В Новгород-Северском вертепе игралась колоритная сценка, в которой принимали участие пышно разодетый Гетман, Жид, жена и дочь последнего, а также Мальчик-казачек. С ними разыгрывалась традиционная сценка, когда Господин и Жид спорят, первый зовет третьего (казачка) для драки и Жид сразу меняет свое решение на противоположное. Этот сюжет известен в польской литературе, например в "Розмове" во второй сцене песенника Дронжевского-Скибинского "Rosmowa między zołnierzem i Zydem” [8, 311-322]. Такая сценка есть и в западноукраинском вертепе из Дрогобыча (на польской границе) в записи В. Левинского 1903 г. [7, 338]. Возникает вопрос, была ли Новгород-Северская сценка простой калькой с западного образца, имела ли целью какую-нибудь сатиру на исторических лиц. Как помним, на момент записи действа Новгород-Северского вертепа (1874 г.), Запорожской Сечи уже не существовало – она была ликвидирована по приказу Екатерины II в 1775 г., а в 1781 г. была отменена Гетманщина. Но, несмотря на то, что история этого вертепа начинается с конца XVIII в., можно предположить, что указанная сценка была пародией на кого-то из последних гетманов Украины, а в XIX в. игралась или как дань местной традиции, или высмеивала представителя местных властей.

В конце XIX в. вертеп действовал в Харьковской губернии, в частности, в селе Боромле охтырского уезда, в некоторых поселках вблизи самого Харькова, а также в Купянском уезде. Спектакль Купянского вертепа, состоявшегося 30 января 1880 г. на именинах у помещика Ипполита Павловича Сарандинаки (который жил в 12-ти верстах от города Купянска, в хуторе Благодатном, Староверовской волости) видел и описал в публикации “Киевской старины” 1884 г. О. Селиванов. Исследователь не представил полного текста вертепной драмы, поскольку попал на спектакль случайно и не имел возможности ее застенографировать, а написал о ней только через три года. Поэтому, опасаясь быть не точным, он лишь перечислил некоторые сцены и описал события, сопровождавшие этот спектакль: “После обеда родственник хозяина В.С. Розалион-Сошальский пригласил хозяев и гостей в зал, где он устроил имениннику сюрприз. Все отправились. В дверях залы мы увидели белый шкафчик” [6, 512]. Этот вертепный домик был небольшой, сделан из досок, высотой в два аршина (1 м 42 см). Он состоял из двух частей: нижняя - это подставка, а верхняя - двухэтажный сундук. Пол верхнего этажа был отделан белой, а нижнего - черной смушкой (густым, с большими завитками мехом из кожи ягненка). О. Селиванов пишет: “Такая разница в обивке обеих частей имела свое значение. Верхняя часть предназначалась для представления духовной части вертепа, а нижняя для светской части. Впрочем, в нижней части представлялись и те сцены из духовной части, в которых принимал участие Ирод, и это исключение сделано потому, что народ не любил Ирода” [6, 512-513]. Чтобы освещать вертеп (представление обычно показывали вечером), ставили маленькие свечи с передней стороны сцены. Наверху в глубине сцены были прислонены две фигуры: одна из них представляла праведного Иосифа, а другая св. Деву Марию, перед ними стояли ясли.

Исследователь описал историю Купянского вертепа, которую слышал от В.С. Розалион-Сошальского: его дед С.М. Розалион-Сошальский жил “лет 70 назад” (то есть в начале XIX в.) в Богодуховском уезде. Он “часто ездил в Киев. С собой он брал кого-то из своих дворовых людей, и вот один из них, увидев там вертеп, так им заинтересовался, что изучил все сцены и песни. С Богодуховского уезда он, по приказу господина, переселился в хутор Благодатный, купянского уезда, где также было имение его господина. Здесь он научил одного из своих внуков всей вертепной драме. Внук захотел устроить вертеп. Но не мог, так как не умел сделать фигур. Совершенно случайно он выразил свою заветную мысль В.С. Розалион-Сошальскому, который сделал ему фигуры, и 30 января вертеп начал свое действие” [199,515].

В вертепном спектакле в 1880 г., который видел проф. О. Селиванов, участвовал внук вертепника - Гавриил Сергеевич Панасенко. Он слышал, как помещик рассказывал всем гостям об истории его деда, но сам представляет упоминавшиеся события несколько иначе: его дед Иван Кузьмич Кнышевский, по прозвищу Сапожник, не только изучил все сценки вертепа, но и сам организовал вертеп [2, 1-2]. С согласия своего господина, он учился вертепному искусству в Киеве весь 1828 г. О вертепном домике Панасенко пишет так: "<…> де вони взялы ящык и куклы, чи с Кіева привезли, чи дома поробылы у того помищыка булы разные мастерски" [2, 2]. Иван Сапожник вместе с другим крестьянином, ездили с вертепом по ярмаркам и помещичьим домам только зимой, к большому посту. Их заработок в год составлял значительную сумму 150 рублей. На ярмарках игралась только светская часть вертепной драмы, потому что духовную часть было запрещено играть местным начальством [3, 515]. По указанию сына помещика, дед тщательно учил внука вертепном искусству: наблюдал и исправлял ошибки (например, чтобы не было видно провода). Когда обучение было закончено, дед с помещиком устроили Панасенко своеобразный "экзамен" [2, 3]. Именно Гавриил Сергеевич Панасенко играл вертеп в 1880 году в поместье И. Сарандинаки, именно он продолжил традицию Купянского вертепа в следующем веке.

Стоит заметить, что в имеющихся источниках есть определенные неточности. Так, О. Селиванов писал, что

видел вертеп в 1880 г., а про Г. Панасенка как вертепника не упоминал, называя хозяином этого театра Ивана Сапожника, который вместе с другим крестьянином, ездил с вертепом по ярмаркам. Селиванов также указывал на помощника: "Рядом с хозяином сидит его помощник, сопровождающий его пение игрой на бандуре" [6, 513]. Зато сам Г. Панасенко писал, что ставил вертеп на тех именинах, где присутствовал О. Селиванов, но указывал 1887 год. С.О. Смелянська, описывая представление Купянского вертепа, состоявшегося в 1880 г. в присутствии О.Селиванова, пишет: "Хозяин вертепа - одиннадцатилетний Гаврила сидел за ящиком, водил фигурки и говорил за них <...> Рядом с мальчиком сидел его помощник и сопровождал спектакль игрой на бандуре" [1, 38]. Вероятно, сам Панасенко ошибся в датировке своего выступления, а П. Рулин в публикации 1936 неточно назвал его возраст - 60 лет.

Какими были инновационные привнесения в канву спектакля по описанию О. Селиванова определить трудно, но возможно. Были перечислены традиционные для вертепа сцены: выход ангелов, поклонение пастухов и волхвов, сценки с Иродом (торжественное появление на сцене, встреча с волхвами, избиение младенцев, диалог с Рахилью, его смерть). В нижней части спектакля действовали Запорожец с любимой женщиной, старый с молодой женщиной (аналог Деда и Бабы), еврей и еврейка, цыган - продавец коня, Антон с козой, Савушка. Но в списке не было упомянуто о Москале, Поляке, Гусаре, Дьяке со Школяром, Климе с женой, униатском попе. Зато на сцену выходили русский мужик с бабой. Внешний вид некоторых героев претерпел изменения. Например, Запорожец, хотя и оставался высокого роста, имел не только традиционный чуб, но и большие бакенбарды, которые были в тогдашней моде. На голове Ирода была шапка с металлическим значком, вместо короны (возможно это было только ее вариацией, а не современной интерпретацией образа), а сам он выезжал на тройке лошадей в сопровождении двух оруженосцев. По мнению М.К. Йосипенко в образе Ирода высмеивали «помещика-царька», а его «портрет <…> был взят <…> с помещика Розалион-Сошальського» [3, 63]. Но утверждать истинность этой параллели нельзя, поскольку, как известно, Розалион-Сошальский патронировали вертепные представления.

Существует гипотеза, что вертеп был в Батурине еще во времена гетмана И.С. Мазепы (1644-1709) [1, 20]. Это вероятно, потому что Мазепа учился и в Киево-Могилянской, и в варшавской иезуитской коллегиях, служил при дворе польского короля, много путешествовал по Западной Европе, одновременно был поборником православных ценностей и вдохновителем казацкого барокко. Он интересовался искусством и знал западноевропейский театр своего времени из собственных наблюдений. Впоследствии в Батурине, гетманской столице Мазепы, располагалось одно из имений Кирилла Разумовского, который развивал музыкальное дело с крепостными часовнями своего старшего брата графа Алексея Разумовского. Существуют сведения и о том, что эта капелла исполняла канты и украинские народные песни еще в 1810 г., когда гостил И. Долгорукий [9, 344-345]. Здесь мог играться и вертеп.

В Батурине в конце XIX в. Ю. Жалковский записал представление действующего вертепа. Этот текст не имеет четкой датировки, о времени записи высказываются лишь предположения. Е.М. Марковский указывает, что в 1899 году Ю. Жалковский прислал свою запись в редакцию "Киевской старины", но своевременно не был опубликован [4, 161]. Можно предположить, что представление вертепа происходило либо в этом году, либо чуть раньше. Запись была сделана от крестьянина Ф.И. Максименка (по прозвищу Приказчиченко) 1848 года рождения. Ф.И. Максименко был из рода свободных казаков, которые со временем стали крепостными господ Оккербломов. Поэтому Батуринский вертеп вполне мог быть не только казацкого происхождения, но (хотя на это прямые указания отсутствуют) иметь связи с помещичьей культурой. Впрочем, в какой период своей жизни Максименки переняли искусство вертепной игры не известно. Известно лишь то, что текст вертепной драмы пересказывался в семье в устной форме [4, 161].

Домик Батуринского вертепа традиционно двухэтажный, но, как заметил Е.М. Марковский [4, 162], он значительно примитивнее Сокиринского. В вертепных спектаклях участвовали сам Ф.И. Максименко, его помощник, хор и музыка. Спектакль игрался в Батурине ежегодно, причем но не только на Рождество, но и летом, во время так называемых "лагерных сборов" генералов и офицеров, за что получал очень большую плату [4, 177].

О куклах Батуринского вертепа Е. Марковский пишет: "Трудно сказать что-то конкретное об особенностях кукол и их наряды, поскольку Ю. Жалковский подает мало сведений. Узнаем только, что все куклы деревянные; <…>; что подавляющее их большинство было уже в современных записи нарядах, и только казак остался в давнем наряде и еще те куклы, которые выступали в религиозной части, носили наряды, напоминающие библейские" [4, 162-163]. В тексте также указано, что Жид выступал не в черном "длинном еврейском наряде" [4, 19], как в Сокиринском вертепе, а "у нанковому сюртуку, і трикові штани" [4, 178], а Запорожец держал не булаву, а ружье.

В Батуринскому вертепе, кроме казаков и крестьян, действовали генералы, офицеры, солдаты, купцы, барыни и крестьянки, а также шесть мещанпарней, которые танцевали казачка. Все были в современной одежде. В этом вертепе были и новые персонажи - военный врач и сестра милосердия. В середине XIX в. стали возникать фельдшерские школы для женщин. Подготовка медсестер началась с 1844 г., а в 1854 г. военная община в Петербурге в течение непродолжительного времени подготовила 120 сестер, из которых 28 уехали в Севастополь вместе с Н.И. Пироговым. Именно в Крымской войне (1853-56 гг.) женский труд впервые был использован в военно-полевых условиях. Следовательно, вертеп прореагировал на актуальные для своего времени исторические события: когда по сценарию Запорожец гибнет от коня, появлялись военный врач и

сестра милосердия, которые выносили его со сцены. Вероятно, похороны Запорожца не столько были символом упадка казачества, сколько пародией на недавнюю войну. Не исключено также влияние театра Петрушки, в котором популярной была сценка, когда лошадь сбрасывает Петрушку [5, 253,275,279,286].

Местными персонажами были батуринские Женщина (Молодыця) и Монах, - неподалеку от Батурина находился Крупецкий монастырь, "известный приключениями послушников, и село, расположенное вблизи, которое славилось красивыми девушками" [1, 41]. Так появились в спектакле Крупецкий монах и Осыцкая (по названию села) Солоха. Интересно, что они представляли новую модель гендерных отношений: активной стороной здесь выступал уже не мужчина, а женщина-соблазнительница.

Таким образом, можно констатировать, что факторами, которые обуславливали изменения в вертепе были, во-первых, специфика культурного ареала, в котором он формировался и использовался, а, во-вторых, картина мира, каноны и эстетико-стилистические предпочтения данной эпохи. Вертепная традиция в целом характеризуется постоянством, тяготением к воспроизведению старого. Но в новых культурных условиях она менялась в соответствии с новыми парадигмами украинской культуры. Это сказывалось на сакрально-профанной дифференциации представления, характере героев (их интерпретации и внедрения инноваций), сюжетных преобразованиях, наличия и интенсивности технического оборудования.

References:

1. Goldovskij B. Teatr kukol Ukrainy. Stranicy istorii [Ukrainian puppet theater. Pages of history]. B. Goldovskij, S. Smeljanskaja. – San-Francisko, 1998., pp. 18-19.

2. Istorija Kup'jans'kogo vertepu G.S. Panasenka [Kup'yansky vertep history by G. S. Panasenko]. - FDMTMiK Ukr, R.-10834. 4 ark.

3. Josipenko M.K. Idejno-tvorchi zv'jazki ukraïns'koï ta rosijs'koï teatral'nih kul'tur [Ideological and creative ties between the Ukrainian and Russian theatrical cultures]. M.K. Josipenko Rosijs'ko-ukraïns'ki mistec'ki zv'jazki [Russian-Ukrainian cultural ties] upor. Ju. Kostjuk. – Kiev, Mistectvo [Art], 1955., pp. 17-43.

4. Markovs'kij Є.M. Ukraïns'kij vertep: Rozvidki j teksti [Ukrainian vertep: investigations and texts]. Є.M. Markovs'kij. – Kiev., Druk. VUAN, 1929., Issue 1. – IV. – 202 p.

5. Narodnyj teatr [Folk theater]. Sost. A.F. Nekrylova, N.I. Savushkina. – Moscow, Soviet Russia, 1991. - Vol. 10. – 544 p.

6. Selivanov A. Vertep v kupjanskom uezde har'kovskoj gubernii [Vertep in the Kup'yansky district of the Kharkov province]. Al. Selivanov Kievskaja starina [Kiev old times]. - 1884. – No. 3., pp. 512-515.

7. Franko I.Ja. Do istorii ukraïns'kogo vertepu XVIII st. [To the history of the Ukrainian vertep in the XVIII century]., I.Ja. Franko Zibr. tvoriv. V 50 t. [Collection of works in 50 volumes]. – Kiev, Nauk. Dumka [Scientific thought]., 1982., Vol. 36., pp. 170-375.

8. Chalyj M.K. Vospominanija [Memories]., M.K. Chalyj Kievskaja starina [Kiev old times]. - 1889., Vol. XXIV., No. 1., pp. 1-40, pp. 23-40].

9. Sheffer T.V. Muzika v pomishhic'kij sadibi. Vijs'kovi orkestri [Music in the landowner estate. Military orchestra]. T.V. Sheffer Istorija ukraïns'koï muziki: V 6 t.[Ukrainian music history in 6 volumes]. – Kiev., Nauk. Dumka [Scientific thought], 1989., Vol. 1., pp. 343-352.

Литература:

1. Голдовский Б. Театр кукол Украины. Страницы истории / Б. Голдовский, С. Смелянская. – Сан-Франциско, 1998. - С. 18-19.

2. Історія Куп'янського вертепу Г.С. Панасенка. - ФДМТМіК Укр, Р.-10834. 4 арк.

3. Йосипенко М.К. Ідейно-творчі зв'язки української та російської театральних культур / М.К. Йосипенко // Російсько-українські мистецькі зв'язки / упор. Ю. Костюк. - К.: Мистецтво, 1955. - С. 17-43.

4. Марковський Є.М. Український вертеп: Розвідки й тексти / Є.М. Марковський. – К.: Друк. ВУАН, 1929. – Вип. 1. – IV. – 202 с.

5. Народный театр / Сост. А.Ф. Некрылова, Н.И. Савушкина. - М.: Сов. Россия, 1991. - Т. 10. – 544 с.

6. Селиванов А. Вертеп в купянском уезде харьковской губернии / Ал. Селиванов // Киевская старина. - 1884. - № 3. - С. 512-515.

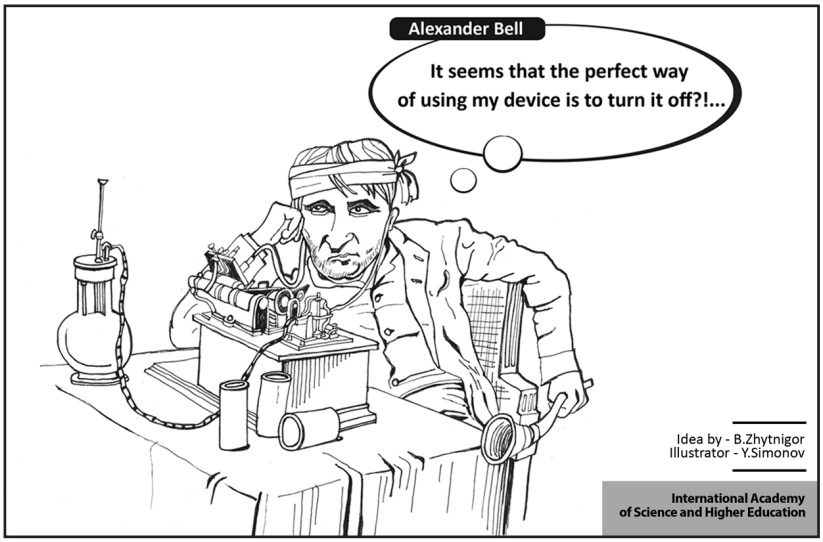
7. Франко І.Я. До історії українського вертепу XVIII ст. / І.Я. Франко // Зібр. творів. В 50 т. - К.: Наук. думка, 1982. - Т. 36. - С. 170-375.

8. Чалый М.К. Воспоминания / М.К. Чалый // Киевская старина. - 1889. - Т. XXIV. - № 1. – С. 1-40 с. 23-40].

9. Шеффер Т.В. Музика в поміщицькій садибі. Військові оркестри / Т.В. Шеффер // Історія української музики: В 6 т. - К. : Наук. думка, 1989. - Т. 1. - С. 343-352.

Information about author:

Tatyana Lugovaya - Candidate of Art Sciences, Associate Professor of Document Science and Information Activities, Odessa National Polytechnic University; address: Ukraine, Odessa city; e-mail: expert52@bk.ru



POSTER OF THE TOTALITARIAN COUNTRIES AS THE PHENOMENON OF THE MYTHOLOGIZED CONSCIOUSNESS

S. Arefyeva, Candidate of Education,
Associate Professor
M. Asanova, Student
Kazan (Volga Region) Federal University, Russia

The article is devoted to consideration of the mythologized consciousness on the basis of the comparative art-related in-depth analysis of USSR and Germany totalitarian art.

Keywords: poster, totalitarian art.

Conference participants,
National championship in scientific analytics

ПЛАКАТ ТОТАЛИТАРНЫХ СТРАН КАК ФЕНОМЕН МИФОЛОГИЗИРОВАННОГО СОЗНАНИЯ

Арефьева С.М., канд. пед. наук, доцент
Асанова М., студент 6 курс, автомеханический факультет
Казанский (приволжский) федеральный университет,
(филиал в г. Набережные челны), Россия

Статья посвящена рассмотрению мифологизированного сознания в плакате на основе сравнительного искусствоведческого анализа тоталитарного искусства СССР и Германии.

Ключевые слова: плакат, тоталитарное искусство.

Участники конференции,
Национального первенства по научной аналитике

Digital Object Identification: _____

Плакат (лат.placatum) с давних времен представлял собой объявление, свидетельствующее о событии, которое имело большое значение в жизни общества. Популярность данного вида графики, вследствие большеформатности, броскости компановки на листе изображения, текста расширило его функции и стало рассматриваться как афиша, реклама, наглядная агитация, пропаганда. Плакат был всегда обращен к широкой аудитории – это обуславливает характер его выразительных средств:

1) комбинирование понятий «просто», «понятно», «выразительно»;

2) отображение наиболее яркого момента, образа (символа);

3) краткость, удобочитаемость шрифта, злободневность надписи;

4) взаимосвязанность и взаимообусловленность изображения и текста.

Тоталитаризмпредставляющий собой доктрину, которая объединяет три движения, как ленинско-сталинская стадия большевизма, муссолиниевский фашизм и гитлеровский национал-социализм. Онипроизвели идентичную художественную концепцию и тот же самый вид официального искусства [2, стр. 3]. Наиболее полно он выразился в плакате. Рассмотрению этих тенденций посвящали свои труды Григорьева О.И., Голомшток И.Н., Лифшиц М.А., Недошивин Г.А., Турчин В.С. и др.

С момента возникновения тоталитарные государства формировали искусство в строгом соответствии с идеологией государства. Таким образом, перед ним ставится жесткая цель; всякое инакомыслие уничтожается. Так было в России с приходом к власти большевиков и в Германии – с приходом национал-социалистов.

Общими для всех стран было: 1) объявление культуры идеологическим оружием борьбы за власть, 2) монополизация всех форм и средств художественной жизни, 3) создание аппарата контроля и управления искусством, 4) отторжение всех стилей и направлений, которые не «ложились» в официальную тенденцию. Для России был отобран социалистический реализм. Для Германии – «искусство Третьего Рейха», основанного на классических принципах (выражающегося на деле личными пристрастиями фюрера и ближайшего окружения).

В России основы тоталитаризма закладывались внутри авангарда, который выдвинул идею «служения искусства революции и государству». Отсюда национализация художественных фондов, средств информации, системы образования, сложение идеи партийности культуры. Например, условный образ с пропагандистским текстом плакат Л.М. Лисицкого (1890-1941) «Клином красным бей белых» (см. рис.1).

В Германии радикальное движение дадаизма и национальной формы экспрессионизма несло в себе эмоциональный заряд отрицательного отношения к реальности. Остросоциальное объединение «Новая вещественность» выдвигало призыв к братству всех людей. Пожалуй, эти примеры – свидетельство идентичности стран, где партийные руководители были едины в стремлении осуществлять контроль над искусством, которое тесно смыкалось с политикой. Таким образом, отношение к нему в конце 20-х годов XX века было весьма серьезным, т.к. оно рассматривалось как инструмент для улавливания человеческих душ. Разве что в СССР оно называлось пролетарским, а в Германии – арийским.

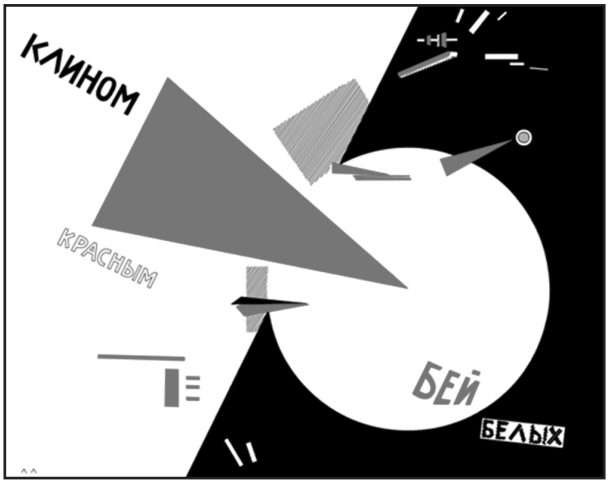


Рис. 1. Л.М. Лисицкий, (1890-1941), «Клином красным бей белых», 1920

Рис. 2. Х. Ланцингер (1899- 1949) «Гитлер-знаменосец» («Hitler the Standard Bearer»). 1930

Однако с крушением надежд создать в Германии «красную революцию» и выходом на политическую арену нацизма, искусство встает на новые рельсы – тоталитарной «стальной романтики» Третьего Рейха, прославляющей фюрера и великолепное будущее во главе с ним.

В обеих странах создавался образа «идеального» руководителя-вождя: безличностный, безликий, канонизированный. Весьма показателен в этом отношении плакат Х. Ланцингера (1899-1949) «Гитлер-знаменосец» (см. рис. 2).

И целая плеяда работ художников-графиков (см. рис. 3), изображающая И.В. Сталина как вдохновителя, организатора побед, с волевой энергией, заражающая зрителей.

Различия в подходе трактовок и сути изображений окончательно сформировался в годы второй мировой войны. В СССР художественный стиль отличался: лаконичностью и выразительностью. Основным выработанным выразительным средством, стал прием усиления изображением текста, который легко воспринимался даже при движении. Как правило, на листе плаката обычно изображали одну-две фигуры. В цветовом отношении – применялись локальные цвета. Так, обширно использовался плоскостной красный цвет. Например, плакаты Д. Моора, И.М. Тоидзе (см. рис. 4). Художники научились внимательней вглядываться в лица людей, предавать их характеры и учитывать психологию зрителя (явное к ним обращение) – это сделало его еще более активным и впечатляющим. При этом, советский плакат отличается схематичностью, обобщенностью образа, использованием графических метафор. Например, образ женщины в виде Родины-Матери.

В изображении врага применялась карикатурность. Примером тому служат работы объединений графиков «Боевой Карандаш» и «Кукрыниксы». Часто ими использовался опыт предшествующего времени – 20-30 годов. Например, ОКНА РОСТА (см. рис. 5).

Плакатное искусство Германии военного времени отличалось высоким художественным уровнем. В них можно выделить несколько сюжетных линий: прославление фюрера, величие немецкого народа, призывы к активным действиям. В качестве метафоры использовался орел, который символизировал Третий Рейх. Так, певдореалистические плакаты воспевали арийские черты, обращались к мифологии и готическому этносу. Среди наиболее знаменитых мастеров Х. Байер, Ф. Альбрехт, Л.Холвейн, Х.Сталютер.

Плакат в Германии в сравнении с советским намного статичнее; цветовая палитра ограничена коричневыми, синими и черными тонами и лишь враг обознался красным цветом. Например, работа неизвестного автора (см. рис. 6).

Рис. 3.

**Д. Моор.
«Чем ты помог фронту».
1941**

**И.М. Тоидзе.
«Родина-мать зовет!».
1941**

Рис. 4.

**Рис. 6.
Неизвестный автор.
«Танки – твое оружие». 1941**

Рис. 5. Объединение «Боевой карандаш» (В.А. Гальба, И.М. Ец, В.И. Курдов, Н.Е. Муратов, Г.Р. Петров) «Фашизм – враг человечества». 1939

**Рис. 7
Боккасиль. «Честь, Преданность, Мужество». 1941**

Сходства в плакатном творчестве СССР и Германии наблюдаются в использовании символов. Так, очень часто в качестве композиционного центра выступают символы: красное знамя, серп и молот, Звезда Давида – «Холокост», соединение двух рун SS – гитлеровский режим (см. рис. 7).

Формированию патриотических чувств народов, вдохновению воинов применяли средства высмеивания врага. Особо показательно в этом отношении творчество объединения «Кукрыниксы» (М. Куприянов, П. Крымов, Н. Соколов), которые способствовали рождению портрета-плаката, ставшим сильнейшим орудием пропаганды (см. рис. 8).

И все же немецкие художники не смогли решить задачу объединения масс собирательными образами солдата или женщины: в плакатах, как правило, отсутствовала масштабность, пластический замысел, но присутствовала любовь к мелким деталям и бесполезный реализм.

Как это не странно, обе страны объединяет тоталитарный стиль руководства, где культивировалась жизнь по шаблонам. Массовость искусства

Рис. 8. Кукрыниксы (М. Куприянов, П. Крымов, Н. Соколов). «Три года войны». 1943

позиционировались как «свобода», именно здесь плакат играет одну из главных ролей по обеспечению унификации сознания. Средства, которые тоталитарные режимы использовали в плакатах для формирования мифа своих стран (см. табл. 1).

В любом случае, советская и немецкая плакатная пропаганда была нацелена на поддержание идеалов государств, боевого духа и восхваления собственной державы. Искусство, как зеркало, отображало реальность и тождество тоталитарного стиля. Исторические традиции накладывали свой отпечаток на каждый из национальных вариантов этого феномена.

Но каждый народ несет ответственность за свою историю. В современном мире новое поколение должно извлечь урокииз несчастий нашей эпохи, где в первой половине века XX века искусство сохранило существовавшие приоритеты как мощная кульминационная тенденция своего времени.

СССР		Германия
общее:		
• Обращение к массам; • контроль информации и искусства как поддержка идеологии пролетариата и мифа о достоинствах социализма; • использование символики (красное знамя, серп и молот); • герои плакатов - пролетариат и вожди: простые советскиелюди (рабочий-солдат, колхозница-мать, Сталин и руководители партии); • тексты - патриотического содержания в связи с рисунком (как иллюстрация); • образ врагав виде аллегории		• Обращение к массам; • контроль информации и искусства для формирования унифицированного мышления; • использование символов (орла как Родины, свастики); • герои плакатов - солдаты (герои), вождь (Гитлер с надчеловечным характером), женщины и дети (как усиление образа солдата). • тексты - сила в вооружении, прославление нации; • образ врага - аллегоричен
отличительные особенности:		
стилистика	схематичность, условность, графичность. Позднее - реалистичность, живописность	реалистичность, графичность, правильная анатомия человека
композиционное решение	динамичность композиции и образов	статичность и реже - динамика
цветовая палитра	лаконичный (красно-черно-белый). При изображении врага - черный. Обогащение цветовой палитры - с приближением Победы	преимущественно коричневый, черный, темно-синий, красный при изображении врага
сюжет	собирательный (солдат-герой, Родина-мать, женщина)	Идеалогизированный (мифический, рыцарский, готический этнос)
образ врага	сатирико-карикатурный	подчеркнуто не арийские черты лица, аллегоричность

References:

1. Grigor'eva O.I. Formirovanie obraza Germanii sovetskoj propagandoj v 1933-1941gg. [Formation of the image of Germany by the Soviet propaganda in 1933-1941] Avtoref. dis.kand. ist. Nauk [Abstract of the thesis by the Candidate of historical sciences]. –Moscow., 2008.
2. Golomshtok I.N. Totalitarnoe iskusstvo [Totalitarian art]. – Moscow., Galart, 1993.
3. Istorija russkogo i sovetskogo iskusstva pod red. D.V. Sarab'janova [History of the Russian and Soviet art under the editorship of D.V. Sarabyanov].- Moscow., Vysshaja shkola [Higher School], 1979.
4. Kolpinskij Ju. Fashizm i monumental'noe iskusstvo [Fashizm and monumental art]. - Art, 1934, No. 4., p. 197.
5. Sokolova N.M. Kukryniksy . – Moscow., Izd-vo akademii hudozhestv SSSR [Publishing house of the USSR Academy of Arts]. - 1962.
6. Lifshic M.A. Mifologija drevnjaja i sovremennaja [Ancient and modern mythology]. – Moscow., 1980.
7. Turchin V.S. Po labirintam avangarda [Across the avant-garde labyrinths]. – Moscow., Izd-vo MGU [Publishing house of MSU]., 1993.

Литература:

1. Григорьева О.И. Формирование образа Германии советской пропагандой в 1933-1941гг.: Автореф. дис.канд. ист. наук. -М.: 2008.
2. Голомшток И.Н. Тоталитарное искусство. – М.: Галарт, 1993.
3. История русского и советского искусства/под ред. Д.В. Сарабьянова.- М.: Высшая школа, 1979.

4. Колпинский Ю. Фашизм и монументальное искусство. – Искусство, 1934, № 4, с. 197.

5. Соколова Н.М. Кукрыниксы. – М.: Изд-во академии художеств СССР, 1962.

6. Лифшиц М.А. Мифология древняя и современная. - М.: 1980.

7. Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. – М.: Изд-во МГУ, 1993.

Information about authors:

1. Svetlana Arefyeva - Candidate of Education, Associate Professor, Kazan (Volga region) Federal University; address: Russia, Naberezhnye Chelny city; e-mail: arefeva-sveta@mail.ru

2. Margarita Asanova - Student, Kazan (Volga Region) Federal University; address: Russia, Naberezhnye Chelny city; e-mail: arefeva-sveta@mail.ru

GISAP
GLOBAL INTERNATIONAL SCIENTIFIC ANALYTICAL PROJECT

FEDERATIONS
Establishment of National Federations of scientific analytics - public associations of scientists the purpose of which includes protection of researchers' interests, organization of events, management of National scientific analytics teams and carrying out club scientific and analytical championship

THE IASHE RANKINGS
Systematic calculation of personal and collective rankings of the researchers' scientific and analytical activity and efficiency on national and international levels

CHAMPIONSHIPS
The international and national scientific competitions (title and certification actions) based on professional examination of quality and originality of reports

PATENTING
Together with the International Union of Commerce and Industry (UK), the IASHE participates in the project aimed at registration, publication and protection of copyright according to the ICSQ-775 standard

«PARTNER UNIVERSITY»
Programs of mutually beneficial cooperation with educational and scientific organizations

CERTIFICATION
Together with the International Union of Commerce and Industry (UK), the IASHE participates in the project aimed at certification of quality of goods, services, technologies, knowledge and qualifications according to the IOSCEAAD-775 standard

MONOGRAPHS
Publication of innovative reports written by progressive scientists in the form of author's monographs issued under the British jurisdiction

«PLATONICK»
The social network for scientists and intellectuals allows not only publishing and assessing the creative works, discussing them with colleagues and finding followers, but also acquiring additional credits for the IASHE certification programs

COOPERATION
The Academy is open to various forms of mutually beneficial cooperation with the interested legal entities and individuals carrying out progressive social work

THE IASHE ENCYCLOPEDIA
Systematic publication of the presentational editions containing information on the most progressive researchers of the IASHE projects

INTERNATIONAL INTELLECTUAL PARLIAMENT
Formation of the international community of intellectuals for the purpose of finding the recommendatory solutions for the modern pressing problems; publication of exclusive information on members of the Parliament in the Inter-Intel Collegium edition

PRESENTATION PAGES
Exclusive publication of presentational information on researchers in the IASHE editions

«MEMORIAL»
The project assumes the organization of the thematic scientific events, devoted to memory of outstanding thinkers of mankind, within the IASHE projects

SCIENTOMETRICS
Continuous expansion of the scale of scientometric indexation of the IASHE editions in authoritative scientometric databases of the world

INNOVATIVE ABSTRACTS AND SPEAKERS OF THE IASHE
Introduction and publication of brief data on innovative elements of scientific works; presentation of authors of the most original reports as the IASHE Speakers

CERTIFICATION OF EDUCATIONAL PRODUCTS AND ACCREDITATION OF INSTITUTIONS
The IASHE renders services aimed at assessment of quality and certification of educational programs; the Academy also accredits the interested scientific and educational organizations

TITLES AND «THE BOOK OF WISE MEN»
Names and personal information of winners and awardees of scientific analytics championships, holders of scientific and analytical doctoral degrees and academic titles of the IASHE are indicated and popularized in the "Book of Wise Men" project

«SOCRATES–NOTION» REGISTRY
"Socrates–Notion" is a specialized registry of authors of scientific reports (scientists) and their publications accompanied by exclusive options of scientific activity presentation and copyright protection

JOURNALS
Publication of 12 professional sectoral journals issued under the British jurisdiction containing the best works of the project participants, as well as the reviewed materials

COLLECTIONS OF SCIENTIFIC REPORTS
Publication of collective digests of scientific works written by the IASHE projects participants in the British Publishing House of the Academy

«SOCRATES-IMPULSE» DATABASE
"Socrates-Impulse" is a scientometric database established by the IASHE on the basis of the best combination of traditional and original methods of calculation and analysis of scientific data

CONFERENCES
International scientific and practical forums providing effective communications between scientists from around the world, experience exchange and the advanced knowledge distribution

If you wish to take part in the project, please visit:
http://gisap.eu
phone: +44(20)71939499
e-mail: office@gisap.eu

EDUCATIONAL AND ATTESTATION PROGRAMS
Exclusive programs of the education quality confirmation and improvement, scientific and analytical doctoral and academic programs based on the assessment of knowledge and scientific creativity

ANALYSIS OF THE NUMBER OF FACETS OF THE ENERGY STORAGE CRYSTAL

M. Treschalin, Doctor of Technical Sciences,
Full Professor
Lomonosov Moscow State University, Russia

The author analyzes the historical materials and symbols associated with the substantiation of the number of facets of crystals used in religious rites of ancient civilizations. The information about the substantiation of the dodecahedral crystal form is presented.

Keywords: crystal, faces, symbols, energy, the Tree of Life.

Conference participant,
National Research Analytics Championship,
Open European-Asian Research Analytics Championship

АНАЛИЗ КОЛИЧЕСТВА ГРАНЕЙ КРИСТАЛЛА-НАКОПИТЕЛЯ ЭНЕРГИИ

Трещалин М.Ю., д-р техн. наук, проф.
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Россия

В статье проведен анализ исторических материалов и символики, связанных с обоснованием количества граней кристаллов, используемых для проведения культовых обрядов древними цивилизациями. Изложена информация относительно обоснования двенадцатигранной формы кристаллов.

Ключевые слова: кристалл, грани, символика, энергия, Древо Жизни.

Участник конференции,
Национального первенства по научной аналитике,
Открытого Европейско-Азиатского первенства по научной аналитике

Digital Object Identification: _____

Наиболее вероятно, Храмы атлантов представляли собой пирамиды, подобные египетским или мексиканским, т.е. количество оптических осей пропорционально четырем. В связи с этим, следует предположить, что основной элемент такого сооружения - кристалл-накопитель должен иметь либо восемь, либо двенадцать граней. С точки зрения улавливания всего спектра космических излучений более предпочтителен вариант двенадцатигранника.

Исследователями мегалитов выдвинута концепция, согласно которой Земной шар может быть представлен как двенадцатигранник, кристаллическая структура которого проявляется через энергетические силовые линии. При этом наибольшая концентрация энергии достигается в незримых вершинах двенадцатигранника. Самыми известными местами расположения таких вершин на Земле являются Бермудский треугольник, пустыня Наска в Перу, район пирамид в Египте, Британские острова и Причерноморье с Крымом [1].

В качестве обоснования наличия у кристалла двенадцати граней ниже приводятся результаты анализа исторических сведений и исследований, посвященных изучению символики.

Двенадцатигранник – особое геометрическое тело выступающее, по мнению древних, в качестве прообраза небесной сферы. Так или иначе, в различных религиозных учениях структура мироздания выражается через число 12. По мнению Х.Э. Керлота: «Двенадцать символизирует космический порядок и спасение. Оно соответствует числу знаков Зодиака и является основой всех двенадцатеричных групп. С ним связаны понятия пространства и времени, а также колеса и круга» [2].

В первом из известных календарей – шумерском календаре Ниппура, окружность (360 градусов) была разделена на 12 частей, поскольку двенадцать считалось небесным числом. Отсюда ведут свое происхождение двенадцать месяцев года, двенадцать домов зодиака, двенадцать олимпийских Богов и т.д. [3].

Согласно пифагорейцам – круг - синоним двенадцатиугольника. Пифагор, и после него Филон Иудей, считали: «… Число двенадцать, есть число совершенное. Это число знаков Зодиака, которые Солнце посещает в двенадцать месяцев; и для почитания этого числа Моисей разделил свой народ на двенадцать племен, установил двенадцать хлебов предложения и поместил двенадцать драгоценных камней на нагрудном знаке Первосвященников» [4]. Платон говорил, что двенадцатигранник «Бог использует его для украшения всего» [5].

Сирийский античный философ-неоплатоник, глава Сирийской школы неоплатонизма Ямвлих, создал учение, в соответствии с которым, и «чистые умы» и «душа» — надмировые Боги. Ниже располагаются в Космосе небесные Боги. Они «водительствуют» по отношению к 12 мировым сферам — земле, воде, воздуху, огню, семи планетам и эфиру. При этом число Богов все увеличивается; так как 12 небесных Богов также образуют триады, то их оказывается всего 36, а после умножения их числа на 10 (может быть, ввиду календарных соображений: древний год – 360 дней) число их достигает 360.

Символика числа 12 была тесно связана с образом Небесного Иерусалима. В Откровении Иоанна Богослова содержится следующее описание Мистического Града: «Он имеет большую и высокую стену, имеет двенадцать ворот и на них двенадцать Ангелов; на воротах написаны имена двенадцати колен сынов Израилевых: с востока трое ворот, с севера трое ворот, с юга трое ворот, с запада трое ворот. Стена города имеет двенадцать оснований и на них имена двенадцати Апостолов Агнца».

Круговая природа числа двенадцать свидетельствует о присутствии в нем особого порядка, основанного на схемах, способных распадаться либо на чисто внутреннее трехчастное деление внешней четверичной схемы, либо на внешнее четырехчастное деление уже внутренней троичной схемы. Все это свидетельство особого символизма Зодиака, построенного на принципе возможности проявления четырех стихий тремя различными способами (уровнями).

Мистик Сент-Ив Д'Альвейдер считал, что: «Окружность, стоящая выше всего и ближе всего подходящая к таинственному центру, состоит из двенадцати делений, которыми представлена высшая инициация (способности, добродетели и знания) и кото-

рые, в числе прочего соответствуют Зодиаку» [6].

Двенадцатиричная система исчисления была распространена в древности и оказала влияние на астрологию. По мнению Генона, двенадцатиричную формулу можно обнаружить в «Круговом Совете» Далай-Ламы, в лице легендарных рыцарей Круглого Стола и исторических двенадцати пэров Франции [6]. В геометрии число 12 соотносится с двенадцатиугольником и окружностью – основами астроминерологии.

Х.Э. Керлот пишет: «Учитывая, что двумя сущностными прототипами количества являются числа «три» и «четыре» (означающие соответственно динамизм или внутреннюю духовность, и стабильность или внешнюю активность), можно утверждать, что их сумма и их произведение дают два следующих за ними по значимости числа: «семь» и «двенадцать». Последнее соответствует геометрическому двенадцатиугольнику; оно, однако, может связываться и с окружностью, поскольку их символические значения практически идентичны» [2].

Анализируя символы и числа «Книги перемен», В.Е. Еремеев пишет: «… Самая значимая троица в древнекитайской арифмосемиотике - … «Небо, Человек, Земля». … Можно полагать, что Небо виделось … как космический универсальный человек, с которым у жителей Поднебесной … есть связь либо опосредованная правителем (Сыном Неба), либо непосредственная, определяемая тем, в какой степени человек при жизни может осуществить самореализацию» [7].

Произведение священной Четверицы на три вмещает в себе все проявления материи и духа, разнообразные ритмы Вселенной, миропорядок проявленного Космоса. Большинство циклических процессов находят свое воплощение в двенадцатиричных системах: – это 12 этапов в развитии всех сил в Космосе, 12 ступеней качественного изменения, 12 двойных часов, составляющих продолжительность суток, 12 колен Израиля, 12 апостолов Иисуса Христа, 12 небесных тел в Солнечной системе (Солнце, Луна и десять планет – девять известных плюс планета Нибиру). Чтобы пройти через все семь планов, миров, любая сущность или явление должно претерпеть 12 преображений, трансформаций, которые осуществляются на границах миров, причем шесть трансформаций происходит на нисходящей дуге и шесть — на восходящей. Двенадцать этапов качественного изменения (преображения, посвящения) соответствуют двенадцати знакам Зодиака.

Знаки Зодиака: Овен, Телец, Близнецы, Рак, Лев и Дева, образуют нисходящую дугу развития (инволюция), а знаки, расположенные справа — Весы, Скорпион, Стрелец, Козерог, Водолей и Рыбы - восходящую дугу (эволюция).

Процесс создания Вселенной состоит из трех этапов:

– космогенезис (Явь) – создание проявленной Вселенной, которая является отражением непроявленной (небесной) Вселенной. К этому этапу относятся знаки: Овен, Телец, Близнецы и Рак;

– антропогенезис (Навь) – создания человека как действующего лица в космической эволюции (Лев, Дева, Весы, Скорпион);

– теогенезис (Правь) – процесс преобразования и усовершенствования Космоса, в котором наряду с другими космическими силами активно участвует человек (Стрелец, Козерог, Водолей, Рыбы).

Наличие 12-периодической резонансной структуры в системе Луна – Земля - Солнце обнаружено Х. Альвеном и Г. Аррениусом. Учитывая, что число 12 присутствует на разных масштабах Вселенной, С.И. Сухоносом и Н.П. Третьяковым была получена универсальная периодическая пропорция (UPP), определяемая следующим образом: полный цикл ≈ (сумме 12 одинаковых периодов) + 1.37 % полного цикла. Сопоставляя с 12-ступенчатой иерархией Вселенной длительность года, было установлено, что пропорциональная структура годового цикла вращения Земли вокруг оси и вокруг Солнца, и вращения Луны вокруг Земли логически подобна пропорциональной структуре 12-й масштабной гармоники Вселенной (в результате деления года на 12 интервалов, получится 12 периодов по 30 дней и остаток в 5 дней, который составляют ~ 17% от полного интервала в 30 дней и примерно 1.37% от длительности года). В цикле из 7 октав квинта укладывается 12 раз и остается некоторый остаток, относительная величина которого равна 1.36 %. Подобная же пропорция закреплена в нотном обозначении: из 12 полутонов только 7 имеют собственное название и у клавишных инструментов они отмечены широкими белыми клавишами, а остальные 5 – узкими черными.

Брахма как Праджапати проявляется в 12 телах, олицетворяемых Богами, символизирующими: 1 - Огонь; 2 - Солнце; 3 - Сому (Луну); 4 - всех живых существ; 5 - Вайю; 6 - Смерть (Шиву); 7 - Землю; 8 - Небеса; 9 - Агни; 10 - Адитью; 11 - Разум; 12 - Великий бесконечный цикл, который нельзя остановить [8].

В произведениях античной культуры и произведениях Гомера, также присутствует двенадцать: 12 гесиодовских титанов, 12 убитых Диомедом фракийцев, 12 погибших троянцев при появлении Ахилла после смерти Патрокла; 12 пленников, приносимых Ахиллом в жертву; 12 жертвенных быков, 12 участников Одиссеевой разведки, 12 итакийских женихов Пенелопы, 24 (два раза по. 12) жениха из Зама; 12 рабынь, занятых помолом зерна; 12 неверных и казненных служанок в доме Одиссея, 12 феакийских царей, 12 коней Агамемнона для примирения с Ахиллом, 12 жеребят Борея, 12 жертвенных телят Гектора, 12 быков в качестве цены треножника для победителя на играх в честь Патрокла, 12 кобыл у одного из женихов Пенелопы, 12 ног у Сциллы и т.д. [6].

В Китае, в результате археологических раскопок, обнаружена нефритовая подвеска (380 г. до н.э.), имеющая форму двенадцатигранной призмы, на каждой из граней которой вырезано по 3 иероглифа: «Движение Ци. Глубоко - накапливать; накапливать - выпрямлять; выпрямлять - опускать; опускать - фиксировать; фиксировать - укреплять; укреплять - проращивать; проращивать - растить; растить - возвращать; возвращать - небо... Следующий этому живет,

нарушающий умирает». Некоторые современные специалисты считают, что это описание «малого небесного круга», другие полагают - «большого небесного круга», а третьи, таким образом, трактуют маршрут движения Ци по «срединному меридиану» [9].

Анализируя изображения Древа Жизни, найденные на Египетских колоннах (рис. 1), Друнвало Мелхиседек обращает внимание на наличие: «…сверху и снизу ещё по одному кругу. Это означает, что первоначально компонентов было двенадцать, а двенадцати-компонентная версия также точно накладывается на всё изображение Цветка Жизни. … Древо Жизни не принадлежит никакой культуре – даже египтянам, которые вырезали Древо Жизни на двух группах из трёх колонн в Египте, как в Карнаке, так и в Луксоре, около 5 тысяч лет назад. Оно – вне всех рас и религий. Это - структура, являющаяся сокровенной частью природы. Если вы отправитесь на дальние планеты, где есть сознание, я уверен, вы найдете там тот же образ» [10].

Обобщая вышеизложенное, очевидно, что двенадцатигранник (двенадцатиугольник) символизирует законченность, Божественный небесный круг (окружность), вращающий Вселенную, образ высшего порядка и блага, полноту пространства практически во всех мировых религиозно-духовных традициях. Фактически, двенадцать есть то минимальное количество граней, которое должен иметь кристалл, чтобы воспринимать энергию, поступающую из Космоса. Здесь уместно привести следующее утверждение Х.Э. Керлота: «…Системы или схемы, основанные на круге или цикле, имеют тенденцию получать в виде конечного предела число «двенадцать». Даже если вначале структуры состоят менее чем из двенадцати элементов, позднее проявляется их тенденция стремиться к совершенному числу «двенадцать», как, например, в музыке, где модальная шкала из семи нот развилась в двенадцатинотную систему Арнольда Шенберга и его школы» [2].

Однако, нельзя не отметить весьма своеобразное предупреждение Ямвлиха: «Божественные силы всегда негодующе относились к тем, кто раскрывал содержание двенадцатигранника» [11].

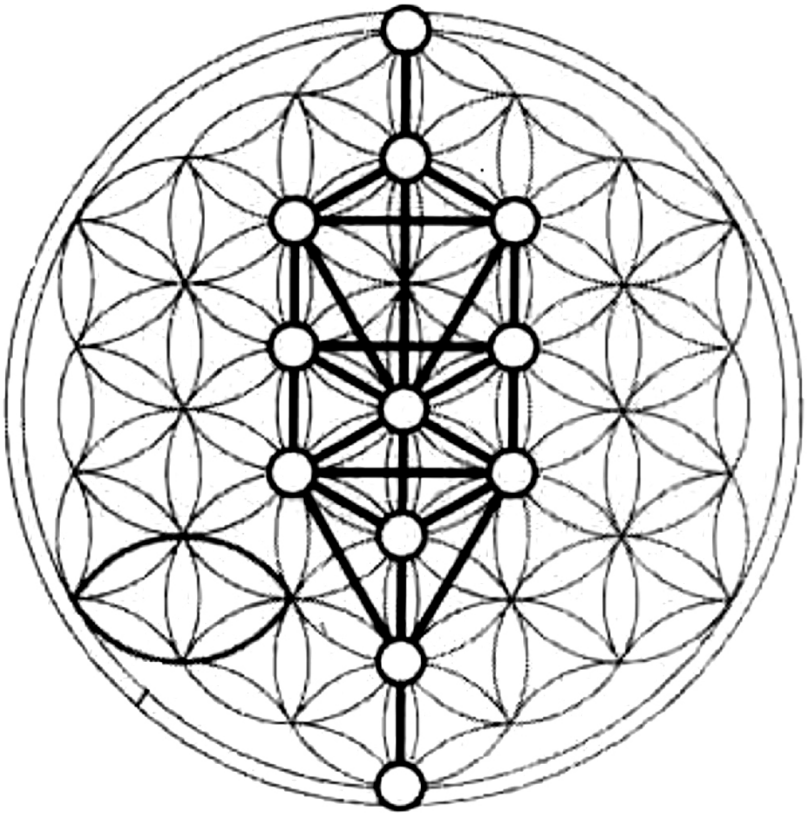


Рис. 1. Изображение Древа Жизни

References:

1. Fadeeva T. Geomansija i magality: sakralizacija prostranstva Uranija No. 3-98. [Fadeyeva T. Geomancy and megaliths: sacralization of the space, Urania No. 3-98]., Access mode: www.urania.ru/vertical-menu/library/magazine/.

2. Kerlot H.Je. Slovar' simvolov. Mifologija. Magija. Psihoanaliz. Bukinisticheskoe izdanie. Izdatel'stvo REFL-book. [Dictionary of symbols. Mythology. Magic. Psychoanalysis. Out-of-print edition. REFL-book Publishing house]. - 1994. - 608 p.

3. Sitchin Z. Poterjannye carstva [Sitchin Z. The lost kingdoms]., Access mode: www.smoliy.ru/lib/000/000/00000009/sitchin

4. Blavatskaja E.P. Tajnaja doktrina. Kosmogenezis [Secret doctrine. Cosmogenesis]., Vol. 1., Access mode: http://ezoteric.polbu.ru/blavatskaya_doctrine/ch43_iv.html.

5. Kristally Voli [Will crystals]., Access mode:. prikosnovenie.by.ru/infa/t8.htm.

6. Chislo 12 (Dvenadcat') [Number 12 (Twelve)]., Access mode: www.new-numerology.ru/books/kl_10.htm.

7. Eremeev V.E. Simvoly i chisla «Knigi peremen» [Symbols and numbers of the "Book of changes"]. 2-e izd. ispr. i dop [The 2nd edition corrected and extended]. – Moscow., Ladomir, 2005. – 600 p.

8. Blavatskaja E.P. Razoblachennaja Izida. Kljuch k tajnam drevnej i sovremennoj nauki i teosofii. Nauka. Vnutrennij i vneshnij chelovek [Isis Exposed. The key to secrets of an ancient and modern science and theosophy. Science. Internal and external person]., Access mode: http://ezoteric.polbu.ru/blavatskaya_izida/ch12_x.html.

9. Melhisedek. Drevnjaja tajna Cvetka Zhizni» [Drunvalo Melchizedek. Ancient secret of the Flower of Life]., Access mode: http://www.surajamrita.com/FOL/petal8_1.html.

10. Blavatskaja E.P. Novyj Panarion. Otdel II. Svjashhennaja nauka [New Panarion. Section 2. The sacred science]., Access mode: rumagic.com›html/avtor/blavats/hpbpana2.htm

Литература:

1. Фадеева Т. Геомансия и магалиты: сакрализация пространства Урания №3-98 Электронный ресурс. – Режим доступа: www.urania.ru/vertical-menu/library/magazine/.
2. Керлот Х.Э. Словарь символов. Мифология. Магия. Психоанализ. Букинистическое издание. Издательство REFL-book, 1994. - 608 с.
3. Электронный ресурс. – Режим доступа: Ситчин З. Потерянные царства. www.smoliy.ru/lib/000/000/00000009/sitchin
4. Электронный ресурс. – Режим доступа: Блаватская Е.П. Тайная доктрина. Космогенезис. т. 1. http://ezoteric.polbu.ru/blavatskaya_doctrine/ch43_iv.html.
5. Электронный ресурс. – Режим доступа: Кристаллы Воли. prikosnovenie.by.ru/infa/t8.htm.
6. Электронный ресурс. – Режим доступа: Число 12 (Двенадцать). www.new-numerology.ru/books/kl_10.htm.
7. Еремеев В.Е. Символы и числа «Книги перемен». 2-е изд. испр. и доп. М.: Ладомир, 2005. – 600 с.
8. Электронный ресурс. – Режим доступа: Блаватская Е.П. Разоблаченная Изида. Ключ к тайнам древней и современной науки и теософии. Наука. Внутренний и внешний человек. http://ezoteric.polbu.ru/blavatskaya_izida/ch12_x.html.
9. Электронный ресурс. – Режим доступа: Друнвало Мелхиседек. Древняя тайна Цветка Жизни». http://www.surajamrita.com/FOL/petal8_1.html.
10. Электронный ресурс. – Режим доступа: Блаватская Е.П. Новый Панарион. Отдел II. Священная наука. rumagic.com › html/avtor/blavats/hpbpana2.htm

Information about author:

Michail Treschalin - Doctor of Technical sciences, Full Professor, Lomonosov Moscow State University, address: Russia, Moscow city; e-mail: mtreschalin@yandex.ru

PLATONICK

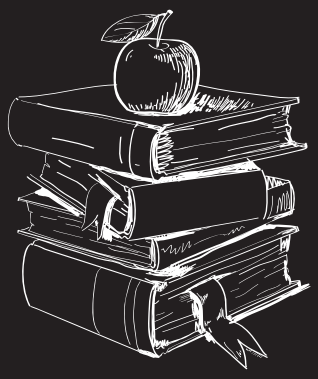
International multilingual social network
for scientists and intellectuals.

International intellectual portal PlatoNick is a multilingual open resource aimed at facilitation of multifaceted communications between scientists and intellectuals together with promulgation of their authoritative expert conclusions and consultations. Platonick ensures familiarization of wide international public with works of representatives of the scientific and pedagogic communities. An innovation news line will also be presented on the Platonick portal.

Possibility of the informal communication with colleagues from various countries;

Demonstration and recognition of creative potential;

Promulgation and presentation of author's scientific works and artworks of various formats for everyone interested to review.



http://platonick.com

GENIUS AS PHENOMENON OF NATURAL GIFTEDNESS OF THE PERSON

M. Treschalin, Doctor of Technical Sciences,
Full Professor
Lomonosov Moscow State University, Russia

The author presents a comprehensive analysis of studies related to the natural giftedness of a person. Different perspectives on the phenomenon of a genius, as the unique ability to be creative, are offered.

Keywords: genius, giftedness, ability, thinking, creativity.

Conference participant,
National Research Analytics Championship,
Open European-Asian Research Analytics Championship

ГЕНИАЛЬНОСТЬ, КАК ФЕНОМЕН ПРИРОДНОЙ ОДАРЕННОСТИ ЛИЧНОСТИ

Трещалин М.Ю., д-р техн. наук, проф.
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Россия

В статье проводится всесторонний анализ исследований, посвященных изучению природной одаренности человека. Изложены различные точки зрения на феномен гениальности, как уникальной способности к творчеству.

Ключевые слова: гений, одаренность, способность, мышление, творчество.

Участник конференции,
Национального первенства по научной аналитике,
Открытого Европейско-Азиатского первенства по научной аналитике

Digital Object Identification: _____

Изучение биографий и патографий гениев всех времен и народов приводит к неумолимому выводу: гениями рождаются.
В.П. Эфроимсон

Изучению природной одаренности, исключительных способностей, гениальности отдельных представителей человеческого общества посвящены многочисленные исследования [1-7].

Феномен ярко выраженного интеллектуального потенциала имеет различную трактовку. Например, В.И. Даль [8] определял дарование как «способность, данная Богом, более употребительное в высшем значении Дар пророчества. Дарование также дар, талант, способность к чему либо; природная наклонность, умение. … Гений – незримый, безплотный дух, добрый или злой; самобытный, творческий дар в человеке; высший творческий ум; высокий природный дар».

В Оксфордском словаре предлагается следующая формулировка: «Гений – природная интеллектуальная сила необычайно высокого типа, исключительная способность к творчеству, требующему воображения и оригинального мышления».

Ч. Спирмен [4] объясняет одаренность как специальную функцию центральной нервной системы, превращая, таким образом, одаренность в биологически закрепленное постоянное свойство.

По мнению М.И. Цветаевой: «Гения без воли нет», иными словами: гений делает то, что должен, талант - то, что может.

Е.И. Рерих считала, что основной отличительной чертой гения является его способность настроить себя на восприятие души. «Душа - источник того высокого знания и таланта, которые хранятся в сокровищнице опыта предыдущих жизней. Таким образом, гений – это тот, кто имеет тесный, быстрый контакт со своей душой, и способен приносить мудрость и знание с уровня души вниз, в физический мозг…».

О. Вайнингер [3] полагает, что характерным признаком гения является универсальность: «…Гениальности в какой-нибудь специальной области нет, гений знает все, не изучив ничего. Чем одареннее человек, тем больше он самостоятельно думал о всевозможных явлениях и, таким образом, выработал себе определенное личное отношение к ним».

В [4] приводится анализ взаимосвязи общей одаренности и специальных способностей. При этом под общей одаренностью понимается совокупность всех качеств человека, от которых зависит продуктивность его функционирования: интеллект, эмоциональная впечатлительность, тонус, темпы деятельности и т.д. Специальные способности рассматриваются по отношению к отдельным специфическим отраслям науки, искусства, политики и т.д. Вместе со специальными способностями проявляется общая одаренность индивида. Единство общих и специальных свойств определяет истинный облик одаренности человека и общая одаренность является не только предпосылкой, но и результатом всестороннего развития личности: общая одаренность и специальные способности два компонента единого целого.

Врожденная одаренность может реализоваться в различных сферах деятельности и в любом возрасте. Рано проявляются дарования в искусстве, прежде всего в музыке: трехлетний В.А. Моцарт, четырехлетний Ф.И. Гайдн, пятилетний Я.Л.Ф. Мендельсон, С.С. Прокофьев, выступивший композитором в 8 лет, Ф. Шуберт - в 11 лет, К. М. Вебер - в 12, Л. Керубини - в 13 лет. Но, за редкими исключениями, самостоятельное творчество, формируется лишь к 12 - 13 годам. В пластических искусствах призвание и способности выражаются несколько позже - в среднем около 14 лет. С. Рафаэль и Ж.- Б. Грез заявили о себе в 8 лет, А. Ван Дейк и Джотто - в 10 лет, Б. Микеланджело - в 13 лет, А. Дюрер - в 15 лет. Склонность к научной деятельности обнаруживается обычно после 20 лет, но раньше других выявляются способности к математике, например: Б. Паскаль, Г.В. Лейбниц, И. Ньютон, Ж.Л. Лагранж, К.Ф. Гаусс, Э. Галуа и другие.

Ф. Гальтон [9] впервые показал, что способности человека наследуются по тем же принципам, как и физические признаки в органическом мире. По данным генетиков, согласно генетическому закону Харди-Вайнберга, частота рождения потенциального гения 1:100000. Число общепризнанных гениев в Европе и Северной Америке за исторически обозримое время исчисляется, по мнению многих независимых экспертов, в 400–500 человек. Таким образом, признанным гением становится только один из пятисот рожденных исходно гениальными, причем время и место их появления на свет никак не зависят от страны, национальности, исторической эпохи.

Исследования [6] показывают, что условия среды, воспитания и образования оказывают второстепенное влияние на проявление умственных способностей. Американские психологи, при изучении полностью генетически идентичных близнецов, которые в силу обстоятельств воспитывались в разных условиях и семьях, получили различное образование, установили, что отличие коэффициентов интеллекта однояйцевых близнецов, получивших разное воспитание, по сравнению с разнояйцевыми близнецами, оказалось крайне не значительным. Показатель сходства:

– однояйцевых близнецов, выросших вместе составлял 0.87 условной единицы, а у выросших раздельно 0.75;

– двуяйцевых близнецов 0.56;

– детей – не родственников, но выросших вместе в одной семье 0.24.

Эти факты говорят о существенной роли генетической составляющей в определении умственных способностей человека.

Аналогичной точки зрения придерживается В.П. Эфроимсон. Анализируя биографии сотен знаменитых людей [1, 2], он выделяет следующие пять гинетически обусловленных симптомов гениальности:

1. Подагра - острые приступы артрита и деформация суставов. У таких больных повышенное содержание мочевой кислоты (гиперурикемия), сходной по химическому строению с кофеином и теобромином, общеизвестными стимуляторами умственной активности и необыкновенной работоспособности. Организм обычных людей содержит мочевой кислоты около 1 грамма, а у больных подагрой - 20-30 граммов. Среди общепризнанных гениев почти 50 % были подагриками (Македонский, Карл Великий, Лоренцо Медичи, Микеланджело, Колумб, Т. Мор, Эразм Роттердамский, Мартин Лютер, Кельвин, Генрих IV и Генрих VIII Тюдоры, Кромвель, Петр I, Людовик XI, Иван III, Борис Годунов, Бисмарк, Вильгельм I, Галилей, Фрэнсис Бэкон, Лейбниц, Ньютон, Дарвин, Дизель, Монтень, Кант, Шопенгауэр, Мильтон, Гете, Пушкин, Тютчев, Рембрандт, Рубенс, Ренуар, Бетховен, Тургенев, Блок, Стендаль, Нострадамус и др.)

2. Синдром Марфана - нарушение функции скелетных мышц (увеличение роста, непропорционально длинные конечности и пальцы, деформация грудной клетки), зрения (миопия и подвывих хрусталика) и сердечно-сосудистой системы (развития аневризмы аорты, что является основной причиной смерти) [29]. Это очень редкое наследственное заболевание, при котором происходит избыточный выброс адреналина, сильнейшего стимулятора общей и умственной активности. Люди с синдромом Марфана, всю жизнь находятся в возбужденном состоянии, выделяются потрясающей энергией и огромным трудолюбием (Линкольн, Г.-Х. Андерсен, Ш. де Голль, К. Чуковский, В. Кюхельбекер, Н. Тесла, Э. Аббе и др.).

3. Синдром Морриса или синдром тестикулярной феминизации, результат дефекта гена, кодирующего клеточный рецептор мужского полового гормона тестостерона. Женщины, в крови которых повышенное содержание тестостерона, отличаются энергией и физической выносливостью, но не могут иметь детей из-за отсутствия матки.

Синдром Морриса не является врожденным и не передается по наследству. С вероятностью около 1:65000 он возникает в каждом новом поколении в результате случайных генетических нарушений (Елизавета I, Ж. Санд, Е. Блаватская, Ж. Д'Арк).

4. Повышенная сексуальная возбудимость - переизбыток половых гормонов андрогенов, способствующих сексуальности и повышающих умственную активность (Юлий Цезарь, Петр I, Байрон, Пушкин, Лермонтов, А. де Мюссе, Бальзак, Гейне, Л. Толстой, Гете, Рафаэль и др.) Импотенты Кант, Бетховен, Ньютон преобразовывали свою сексуальную энергию в творчество.

5. Маниакально-депрессивный психиз (шизофрения, эпилепсия, циклотимия) - последовательное чередование периодов угнетенной бездеятельности (гипотимия) и беспорядочной активности (гипертимия). У обычных людей гипоманиакальная депрессия встречается у 4 на 1000, а у гениев - в 10 раз больше. Документально подтверждено, что многие гении создавали самые значительные свои шедевры именно в период гипертимии (Эйнштейн, Пушкин, Лермонтов, Фрейд, Дизель, Гете, Сен-Симон, Кант, Диккенс, Хемингуэй, Гоголь, Мопассан, Л.Толстой, Шуман, Успенский, Наполеон, Достоевский).

Помимо перечисленных, нельзя не отметить следующие особенности, присущие выдающимся людям [3]:

– одной из основных черт гения является фантастическая работоспособность, доходящая до полной одержимости при достижении поставленных целей;

– гениальный человек является великим знатоком психологии людей. Зачастую с первого знакомства гений видит самые отдаленные тайники души и готов тотчас же дать полную характеристику личности;

– выражение лица одаренного человека меняется гораздо чаще, чем у обычных людей. Количество всевозможных выражений лица можно принять за критерий дарования;

– наиболее верным и самым общим признаком гения является универсальная память о пережитом, особенно по отношению к мелочам, самым второстепенным сторонам какого-либо явления. Все обладает для него одинаковым, иногда не достаточно ясным значением. А потому всевозможные детали без особых усилий неизгладимо запечатлеваются в памяти. Чем гениальнее человек, тем дальше заходит его воспоминание о детстве, иногда, до третьего года

жизни. Обыкновенный же человек в состоянии вспомнить события более зрелого возраста.

Однако, не следует полностью исключать влияние окружающей среды на развитие врожденных способностей. В [5] отмечается, что развитие природных потенциальных способностей к какой либо деятельности может быть заторможено трудным детством, дефицитом материнской любви, классовыми и национальными противоречиями, фанатично-религиозным мировоззрением и т.д. Еще Ф.Гальтон [9] обратил внимание на эпоху Перикла в Древней Греции, когда в Афинах в одно время творили Еврипид, Аристофан, Эсхил, Ксенофонт, Протагор, Сократ, Фидий. Как полагает В.П. Эфроимсон [1], такое обилие выдающихся личностей, при численности афинской популяции около 50 тысяч человек (не считая рабов), обусловлено стимулирующей средой, созданной гением самого Перикла, в его призыве превратить Афины в центр политической и культурной жизни всей Эллады. Афинская вспышка дает возможность оценить частоту зарождения потенциальных гениев как 1 на 2-10 тысяч, если условия их становления и социального воплощения благоприятны. Согласно анализу В.П. Эфроимсона, подобные вспышки совпадают с периодами социально-информационных кризисов конкретного социума. Они возникают также в условиях меценатства, особого поощрения талантов. Здесь нельзя не отметить сходство подхода В.П. Эфроимсона с идеями, развитыми Л.Н. Гумилевым [10]. По мнению Л.Н. Гумилева, истоки зарождения многих этносов коренятся во внутреннем энергетическом человеческом импульсе.

Имея ввиду, что гений в отличие от таланта, не только в высшей степени одаренный человек, но и обязательно создатель принципиально новых, своеобразных творений, характеристикой выдающейся личности могут быть следующие показатели:

– наличие творческого наследия в виде рукописных или печатных работ, произведений искусства (музыка, литература, живопись, театр и т.д.), материалов научных исследований и т.п.;

– создание нового направления или открытие мирового значения в соответствующей сфере деятельности;

– гармоничное (естественное, легкое, не напряженное) восприятие творческого наследия человечеством.

Однако, нельзя не учитывать имеющиеся в ходе исторического развития факты искусственного возвеличивания людей в угоду политическим, религиозным или иным соображениям. В частности, А.М. Буровский [11] пишет: «Очень часто поднимают на щит людей, чьи заслуги перед наукой невероятны раздуты, а порой и попросту анекдотичны. ….Эйнштейн, при ближайшем рассмотрении вовсе не «открыл» законы относительности, а попросту повторил давно уже сделанное Пуанкаре. ….Диссертация его позднее была признана ложной. Всю оставшуюся жизнь после «создания» теории относительности, Эйнштейн занимался теорией сионизма да какими-то сомнительными прожектами мирового государства. …Опровергнуть эти факты пока никому не удалось». Существуют и другие аналогичные публикации, например, работы Г.М. Салахутдинова, касающиеся приоритета тех или иных открытий, но в данном случае вполне достаточно приведенной цитаты, подтверждающей возможность фальсификации фактов и персональной роли отдельных личностей в ходе исторических развития (при этом нельзя не отметить, что сторонников изложенной точки зрения на деятельность А. Эйнштейна ни чуть не меньше, чем ее противников).

References:

1. Jefroimson V.P. Genetika genial'nosti [Genetics of genius]. - Moscow., Tajdeks Ko, 2004. - 376 p.
2. Jefroimson V.P. Predposylki genial'nosti [Prerequisites of genius]., Zhur. «Chelovek» ["Person" magazine], No. 2-6., 1997, No. 1. - 1998.
3. Vajninger O. Pol i harakter [Sex and character].- Moscow., 1991. - 120 p.
4. S.L. Rubinshtejn. Osnovy obshhej psihologii [Fundamentals of the general psychology]. – St. Peterburg., Piter. - 2003.
5. Golubovskij M. Genij i genetika [Genes and genetics]., Zhur. «Ogonek» ["Spark" magazine]., No. 20. - 1999.
6. Afon'kin S.Ju. Geny genial'nosti [Genious genes]., Zhur. «Ogonek» ["Spark" magazine], No. 20. - 1997.
7. Ciolkovskij K.Je. Genij sredi ljudej [Genious among people]. Sost. L.V. Golovanova, E.A. Timoshenkovoj – Moscow., Mysl' [Thought], 2002. – 542 p.
8. Dal' V.I. Tolkovyj slovar' zhivogo velikorusskogo jazyka. T. 1-4 [Explanatory dictionary of a living great Russian language. Vol. 1-4]. – Saint Petersburg., DIAMANT., 1996.
9. Kanaev I.I. Frensis Gal'ton: 1822-1911. - Leningrad., Nauka [Science], Leningr. otd-nie AN SSSR, 1972. – 134p.
10. Gumilev L.N. Jetnogenez i biosfera Zemli [Ethnogenesis and the biosphere of Earth]. – Moscow., Kristall, 2001. – 640 p.
http://dx.doi.org/10.2307/215987
11. Burovskij A.M. Evrei, kotoryh ne bylo [Jews that didn't exist]. – Moscow., AST, 2004. – 416 p.

Литература:

1. Эфроимсон В.П. Генетика гениальности. - Москва., Тайдекс Ко, 2004. - 376 с.
2. Эфроимсон В.П. Предпосылки гениальности. Жур. «Человек», No. 2-6, 1997, No. 1, 1998.
3. Вайнингер О. Пол и характер. - Москва., 1991.- 120 с.
4. С.Л. Рубинштейн. Основы общей психологии. - СПб., Питер, 2003.
5. Голубовский М. Гений и генетика. Жур. «Огонек», No. 20, 1999.
6. Афонькин С.Ю. Гены гениальности. Жур. «Огонек», No. 20, 1997.
7. Циолковский К.Э. Гений среди людей / Сост. Л.В. Голованова, Е.А. Тимошенковой - Москва., Мысль, 2002. – 542 с.
8. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1-4. – С.- Петербург, ДИАМАНТ, 1996.
9. Канаев И.И. Френсис Гальтон: 1822-1911.- Ленинград., Наука, Ленингр. отд-ние АН СССР, 1972. - 134 с.
10. Гумилев Л. Н. Этногенез и биосфера Земли. – Москва., Кристалл, 2001. – 640 с.
http://dx.doi.org/10.2307/215987
11. Буровский А.М. Евреи, которых не было. – Москва., АСТ, 2004. – 416 с.

Information about author:

Michail Treschalin - Doctor of Technical sciences, Full Professor, Lomonosov Moscow State University, address: Russia, Moscow city; e-mail: mtreschalin@yandex.ru